

## **El fotoperiodismo en el diván**

**Por Andrés Garay Albújar y Jorge Latorre Izquierdo**

### **Sinopsis**

Al hablar de fotoperiodismo hablamos de dos actividades que llevan en su esencia la búsqueda de la verdad. En la historia de la fotografía hay una serie de debates que giran en torno a la verdad que el medio aporta, como registro directo de la realidad. Si bien la fotografía no es siempre una prueba que confirma el delito (Antonioni nos lo sugirió en su película *Blow up*), muchas veces se recurre a la fotografía como material indispensable para conocer la verdad de sucesos de interés público. Quizá porque tradicionalmente se daba por supuesto que la fotografía es una imagen que reproduce fielmente la realidad, y sirve por extensión como prueba de veracidad.

El periodismo clásico, por su parte, se ha distinguido por la búsqueda de la objetividad. Cuanto más objetivo e imparcial se presentaba un medio, mayor era su autoridad en la configuración de la opinión pública.

Recientemente hemos pasado al extremo opuesto, y se asume que tanto la fotografía como el periodismo, en tanto que actividades realizadas por sujetos, son esencialmente subjetivas. El primero sería un tipo de literatura con visos de credibilidad narrativa, y la fotografía sería una forma más de representación de la realidad, como lo es el arte figurativo.

En esta ponencia, queremos argumentar que la calidad de ambos trabajos está condicionada por la referencia a la realidad (una palabra muy poco políticamente correcta hoy), y esto les distancia tanto de la literatura como del arte, en sus aspectos de creación ficticia de mundos posibles.

### **La fotografía, entre el arte y el documento**

La novedad de mecanismo de registro que aporta la fotografía en la historia de la representación de la realidad, hizo gozar al medio de una verosimilitud que no se reconocía a otras artes como la pintura o el grabado. Por esta causa, el fotógrafo sustituyó rápidamente a los ilustradores en el primer periodismo gráfico y, todavía hoy, el imaginario colectivo sigue otorgando a las imágenes fotográficas una proverbial credibilidad.

Quizás por esta causa, el arte fotográfico se ha empeñado en desmentir esta aparente verdad de lo fotográfico: después de 150 años de práctica fotográfica –y, sobre todo, de teoría sobre el hecho fotográfico- hemos llegado a dudar incluso de la existencia de la realidad que la fotografía documenta o representa. Es el imperio de lo virtual, del *simulacrum*. Al contrario que los espectadores de *La Llegada del Tren* de los hermanos Lumière, que salieron de la sala presos del pánico, los espectadores del 11 de septiembre hemos necesitado tiempo y reflexión para creer de verdad que la caída de las Torres no era un montaje televisivo.

Se suele dar por sentado que esta visión postmoderna del *simulacrum* debe mucho al influjo ejercido en el mundo artístico por la aparición del hecho fotográfico. Este es, por ejemplo, el hilo conductor de los diversos artículos reunidos en el último libro de Rosalind Krauss *Lo Fotográfico. Por una teoría de los Desplazamientos*. Opinamos, sin embargo, que ha ocurrido más bien lo contrario: la incredulidad fotográfica actual radica en la misma confusión del término arte, verdadero agujero negro que, por absorberlo todo, ya no significa casi nada.

Como ya señaló Gombrich en *Temas de Nuestro Tiempo*, de todo este proceso de justificación pseudocientífica de un concepto amplio del “arte”, han sido responsables los académicos y mercaderes del arte (curadores, galeristas, marchantes, etc.) más que los artistas. Y, desde luego, más responsables que los fotógrafos; aunque en todo este programa teórico de deconstrucción sistemática, el hecho fotográfico haya sido uno de los pretextos mejor y más frecuentemente utilizados.

El filósofo Walter Benjamin veía en el nacimiento de la fotografía durante el siglo XIX -a la par que culminaba el proceso revolucionario- un adelanto al desarrollo de la cultura visual de masas, con imágenes asequibles a todos por muy poco dinero. Desde su famoso ensayo “la obra de arte en la época de la reproducibilidad mecánica”, se ha escrito mucho acerca de la influencia que el descubrimiento y desarrollo de la fotografía ejerció en la muerte, por inflación, del arte tradicional, vinculado antes a los museos, lugares de sacralización de la obra como pieza única, dotada de un aura misteriosa.

Autores como John Berger, Susan Sontag o la propia Rosalind Krauss, han desarrollado todo un corpus teórico sobre el hecho fotográfico, que se mantiene casi incuestionable. La

única cuestión abierta es saber si ese fenómeno de masas, supuestamente inevitable y necesario, trajo consigo la liberación de éstas, o su alienación en beneficio del más descarnado capitalismo; eso sí, justificados ambos extremos democráticamente, con el pretexto de que el espectador -las estadísticas de audiencia- tiene la última palabra.

En todo caso, se da por supuesto que el concepto de arte actual se ha ampliado, e incluye también a las imágenes producidas por los modernos *Media*. Del mismo modo, con la confusión de géneros fotográficos característica de nuestro tiempo, se tiende a decir que no hay verdad fotográfica, y que también el reportero es un creador de la realidad que fotografía. Todo es literatura en el periodismo, y todo es “arte” en fotografía. No se puede hablar de realidad objetiva, de documento.

En este contexto, lo más prudente para el fotoperiodista hoy sería desprenderse del lastre artístico de una vez por todas, y regresar otra vez a los orígenes de la fotografía, cuando los reporteros sólo eran profesionales que se ganaban la vida más o menos honradamente, pero que no aspiraban a ver una fotografía colgada en un museo. El lugar natural de sus imágenes era el periódico, y ese medio no es artístico: ya se sabe, servirá para envolver el bocadillo del día después.

Estamos llevando las cosas al extremo, claro está. Se puede hacer reportaje fotográfico y aspirar también a permanecer un tiempo en la memoria colectiva. A narrar en imágenes algo más que un instante efímero. A mostrar lo más universal y permanente del ser humano; y no dejar de hacer periodismo del bueno, del que va a contracorriente. Pero esto no se puede medir con estadísticas, ni depende de la técnica que uno usa, o del destino que tendrá la fotografía (periódico o museo), sino que queda para la responsabilidad del fotógrafo. Nunca la ética ha estado tan unida a la memoria como en nuestros días.

Es difícil hablar en abstracto de algo tan complejo como la ética profesional, que tiene que ver con los medios y los fines particulares, por lo que desarrollaremos esta idea con un ejemplo, el de uno de los fotorreporteros más reconocidos: Eugene-Smith.

Sus criterios eran más artísticos que periodísticos: aplicaba la técnica fotográfica al servicio de la historia real o, al menos, la visión que él obtenía y que quería hacer llegar al espectador. Por eso no tenía inconveniente en utilizar la luz artificial, si ese medio permitía

que las imágenes expresaran mejor lo que él mismo había vivido, cuando las condiciones de oscuridad no lo permitían.

Este es el caso de la fotografía seleccionada, el funeral en la aldea, tomada en Deleitosa (España) en 1951. Se trata de una escena de velatorio de difuntos en una pequeña población de Extremadura, una de las zonas más atrasadas de la España del franquismo. Formaba parte de un reportaje que fue publicado en *Life*, para enfado de las autoridades españolas de la dictadura, que vieron comprometida internacionalmente la imagen de apertura y progreso que pretendían dar al mundo tras el fin de la autarquía. Pero nos interesa ahora, más que de su impacto periodístico, hablar del valor artístico de la fotografía, que explica que haya trascendido ampliamente su tiempo, y figure hoy entre las imágenes más consagradas de los libros de historia.

Eugene-Smith utilizó los focos contando con el permiso previo de los familiares del difunto, preparando la luz adecuada de la escena, que era real. Con esta visión, se situaba frente a la entonces mayoritaria corriente que defendía el respeto escrupuloso de las condiciones ambientales como salvaguarda del periodismo objetivo. Pero él, en aras de la libertad del reportero, declaraba lo siguiente: “Si yo apreciaba que era absolutamente esencial para mostrar la verdad de la historia, no dudaría en hacer posar a los protagonistas”.

Sabemos que Eugene-Smith cuidaba escrupulosamente el trabajo previo y posterior al disparo fotográfico, y no aceptaba más aprioris que el de su conciencia. De hecho, algunas de sus decisiones “artísticas” –exigía intervenir también en los pies de fotos y la estructura misma de las historias en la orientación que él consideraba esencial para la transmisión veraz del reportaje- le acarrearán graves problemas profesionales. Por ejemplo, en un reportaje titulado *Man of Mercy*, consideró la pertinencia de incluir un retrato con fotomontaje, que definía de un modo adecuado la compleja personalidad del doctor Sweitzer. Este “engaño” inaceptable en el periodismo del momento, y el hecho de que se le negara controlar el resultado final de la historia, le llevaron a romper con *Life*.

El compromiso ético de reportero que defiende Smith se manifiesta en las distintas tareas del fotógrafo de prensa, desde el control de las técnicas fotográficas y editoriales más adecuadas hasta la independencia profesional. Pese a estas libertades artísticas -o mejor por

ellas mismas- no es posible separar lo que hay de documento de lo que hay de código (arte, tratamiento, escritura, retórica o como se quiera llamar) en sus imágenes, ya que este trabajo esmerado se hacía en beneficio, no sólo de la verosimilitud de la historia contada, sino sobre todo de la verdad vivida y constatada. Por esta causa, la credibilidad de sus imágenes no está tanto en cómo se hicieron, sino en quién las hizo. Ese sello va también con su estilo personal inconfundible.

Por eso, aunque por el tema, la forma y la composición puedan parecer similares, “funeral en la aldea” es absolutamente diferente de *Fading Away* de Robinson, uno de los ejemplos clásicos de Pictorialismo, y en la que todo es ficción, un magnífico *Tableau Vivant*, sin muertos reales, por supuesto.

### **Hacia una nueva visión aristocrática**

Recordemos que el Pictorialismo de fin de siglo XIX llegó a la conclusión irrefutable de que la fotografía podía ser, como el óleo o el grabado, un medio con el que se hace arte. Después de todo, lo que distinguía al arte de la artesanía, o de otras formas de expresión, era la idea de fondo, el porqué se ha hecho algo, y a esta idea se subordinaba el cómo, el medio utilizado. De ahí que se hablara, como en pintura, de diferentes géneros y estilos, y se trataran de aplicar formas e ideas pictóricas, obtenidas mediante procedimientos nobles de impresión y fotomontajes.

No pretendemos hacer juicios despectivos sobre un tipo de fotografía que cumplió con su papel de concienciación social sobre las posibilidades artísticas del medio. Los fotógrafos pictorialistas, para diferenciarse de las otras prácticas fotográficas (es decir, para alejarse de toda apariencia fotográfica documental), buscaban incentivar en sus copias el aspecto de representación formal en detrimento del valor de registro, de imagen mecánica; y defendían una cierta autonomía de la obra con respecto a la realidad fotografiada, que pasaba a ser un pretexto para la composición artística final. De ahí el nombre de *Pictorial Photography*, tomado del vocablo inglés *picture*, que significa imagen, y no pintura (*painting* en inglés). Se movían en el contexto del arte por el arte característico de *Fin de Siécle*, y creían a pies juntillas que la realidad más importante estaba en la imaginación del artista, y se mostraba en el resultado fotográfico final, creado para ser exhibido en una galería.

Por esta causa, la “verdad” fotográfica como verosimilitud de una ficción que defendía Robinson en su *Pictorial Photography* de 1889, no sería muy diferente del concepto fotográfico actual de simulacrum. Ni habría demasiada distancia, por tanto, entre el “autorretrato” de Sir Holland Day como Cristo Crucificado, de finales de siglo, y las autoposes político-feministas de Cindy Sherman, los autorretratos simbólicos de Bruce Nauman o los montajes teatrales de Duane Michals, por citar algunos ejemplos de lo más políticamente correcto en la fotografía postmoderna.

Por el contrario, el concepto artístico de fotorreportaje que encarna Eugene-Smith dista mucho de lo que domina hoy en la fotografía que se exhibe en los museos, que mayoritariamente prescinde del respeto a una realidad externa. Incluso lo dado más allá del objetivo es creación del fotógrafo.

Todo esto recuerda un poco a la filosofía del Pictorialismo, con su mundo de salones y fotoclubs, antiguos lugares de musealización de la fotografía artística. De nuevo el fotógrafo se dedica a la pura investigación formal con temas banales, que le distancian de los temas de la fotografía al uso en los *Media*; y una vez más se reserva para sí mismo la mirada aristocrática que defendían los pioneros “artistas” de la fotografía, para diferenciarse del común de aficionados ajenos a una mentalidad creativa, o de los profesionales del periódico, el retrato y la postal, con pretensiones puramente comerciales.

En el fondo, hemos vuelto en fotografía al dominio de lo que Barthes llama la conciencia ficcional, más proyectiva o mágica (característica del cine), en la que el *haber-estado-allí* del sujeto-testigo (la conciencia espectral del acontecimiento) desaparecería en favor de un mero *estar-allí* de la cosa puesta frente al aparato (lo propio de un instrumento de grabación). Opinamos que esta distinción de Barthes es un punto clave, aunque no estamos de acuerdo con él cuando afirma que la fotografía se limita a un estatus de prueba, testigo mudo sobre lo cual no hay nada que añadir, o que todo añadido supera lo propiamente fotográfico (*La Chambre Claire. Note sur la photographie*). Porque no pienso que existan realidades humanas –y la fotografía lo es- a las que la libertad-responsabilidad les sea algo ajeno.

Nos puede gustar más o menos la composición *Fading Away* de Robinson (o el fotomontaje de la muerte de la anciana de Duane Michals), pero no nos problematiza la existencia. Sin

embargo, seguimos fiándonos de las imágenes periodísticas bien hechas, porque mientras que el arte es algo “superfluo”, la comunicación –basada en la confianza del medio como registro- resulta absolutamente necesaria.

Si además de verdadera, la fotografía es atractiva desde el punto de vista artístico, mejor que mejor. Por esta causa hemos analizado intencionadamente un tipo de fotografía periodística, consagrada a través de los medios, que ha pasado a formar parte de los libros de historia de la fotografía, y se exhibe también en los museos. Aunque es evidente que el valor del que gozan las fotografías clásicas de reporteros como Smith o Capa (siempre que no se demuestre que su *Miliciano caído en combate* era una ficción) no depende ni del factor reproducible ni del musealizable de sus imágenes.

Y no es sólo un asunto de los años 50, la era dorada del fotoperiodismo. También en nuestros días, cuando los reporteros llevan cámara digital, el sello personal –como garantía notarial de veracidad- supera lo meramente tecnológico, aunque se base también en ello. Y desde luego, supera también lo “artístico” en el sentido que hoy lo conocemos.

### **Here is New York**

Nueva York ha sido el gran foco de difusión internacional de la cultura del Simulacrum, aunque ésta se escriba primero en francés. Barthes, Derrida, Foucault, Lacan, Baudrillard nos llegan aquí con acento inglés, y con cierto retraso. Pero, aunque ya es casi un tópico decirlo, después del 11 de septiembre, parece que la confianza en el medio, y en la realidad que representa, es más necesaria que nunca.

Así lo muestra el éxito de la exposición *Here is New York: a democracy of photographs* ([www.hereisnewyork.org](http://www.hereisnewyork.org), 116 Prince Street, nyc 10012, tel 212-3346684).

Se trataba de una iniciativa de los alumnos de la *School of Visual Arts* y algunos de sus profesores, que convocaron una página web pidiendo fotografías relacionadas con el atentado brutal al World Trade Center. La idea inicial era exponer una impresión de esas imágenes digitales en los pasillos de la escuela, pero ante la avalancha de ofertas se decidió ampliarla a unas galerías de Soho. Los asistentes podíamos comprar una copia impresa por ordenador a 25 dólares, sin conocer el nombre del autor hasta después de haber pagado. Los

fondos iban destinados a las víctimas del atentado, especialmente los niños que habían quedado huérfanos.

Con el tiempo, las colas de visitantes y el número de ventas hicieron que la exposición fuera un referente en toda la ciudad, por lo que atrajo también la atención de los mejores fotógrafos de *Magnum*, la agencia pionera de reporteros con firma. No es necesario decir que el mayor porcentaje de estas fotografías era periodístico, o al menos de reportaje, es decir, fotografía estrechamente vinculada a la realidad.

Por otro lado, estas imágenes se vendían como obra anónima, susceptible de ser multiplicada al infinito, a precios también asequibles para todo el mundo. Fotógrafos *amateur* y profesionales, sin distinción, ofreciendo sus productos multiplicados al consumo ilimitado de las masas. El sueño democrático de Benjamin hecho realidad.

Se da, sin embargo, una interesante diferencia con respecto a lo que el Benjamin había predicho: aunque existe una página web actualizada, estas impresiones digitales se exponen en una galería, lugar “aurático” que no les correspondería.

Y allí acudíamos los visitantes para hacer largas colas y apretujarnos en un pequeño espacio. De hecho, el éxito de la exposición llamó la atención de las grandes instituciones: en febrero y marzo de 2001 fue a Chicago, y después acabó en el MOMA de Nueva York, el “sancta sanctorum” de los estetas de nuestro tiempo. Después pudo ser visitada en les *Rencontres Internationales de la Photographie de Arles*, uno de los certámenes fotográficos de mayor prestigio en Europa, etc.

¿Por qué parece tan importante estar presente en un lugar concreto, junto con los demás espectadores de imágenes, protagonistas-productores-consumidores? Quizás porque necesitamos la realidad del museo para mitigar la pérdida del referente a la otra realidad.

Por esta causa, ante la avalancha de visitantes con sus cámaras que impedían el tráfico en los alrededores, tuvieron que habilitar un mirador en el *Ground Zero* de las torres gemelas. Había que someterse a un estricto horario de visitas y que reservar los pases con mucha antelación, para acceder al espacio-acontecimiento más fotografiado de la historia y que más imágenes tiene en Internet. No nos conformamos con las imágenes tomadas por otros; necesitamos hacer nuestro el famoso eslogan “yo estuve allí” del reportero gráfico decimonónico.



Pensando estas cosas a sólo unos metros del lugar, en *Here's New York* de Soho, me llamó especialmente la atención una fotografía hecha a un graffiti sobre el muro de S. Paul, la iglesia más próxima al World Trade Center, que decía: “All of you taking photos. I wonder if you really see what’s here or if you’re that so concerned with getting that perfect shot that you’ve forgotten this is a tragedy site, not a tourist attraction (...) I love my City, Firegirl. NYC, 09-17-01. N. 2308”<sup>1</sup>.

Claro, que esto era sólo una fotografía colgada en una galería de Soho.

### **La naturaleza del fotoperiodismo**

El fotoperiodista no es un artista, al menos tal y como hoy se entiende: alguien que inventa también la propia realidad con la que se expresa. Su misión es informar y hacer posible que el público, a través de sus imágenes, vea confirmado su derecho al acceso de la información. El objetivo es comunicar con una fotografía, que sea portadora de datos ciertos. El público no se pone en contacto con la fotografía de prensa para enriquecer su estética, sino para recopilar datos que le permitan comprender los acontecimientos.

Por más que al día siguiente pueda perder actualidad, la fotografía encuentra vitalidad y poder como imagen en el ámbito de la prensa. Esta renovada clase de poder de la imagen fotoperiodística tiene como base la credibilidad del comunicador que hace posible la fotografía y el uso que le dé.

Por eso es tan importante reflexionar sobre la naturaleza misma del fotoperiodismo, una profesión en la que se ponen en juego los valores más trascendentales del ser humano. Por un lado, debemos entender que primero es la información, puesto que antes que fotógrafo se es comunicador o periodista, y con solo eso ya tenemos grandes responsabilidades. Por otra parte, la atracción por la magia de la naturaleza mecánica de la fotografía como arte nuevo, no debería distraernos del hecho de que nos estamos moviendo en un medio de masas muy influyente. Estamos hablando de una actividad que no solamente influye en nuestro pensamiento (comenzando por la conciencia del propio fotógrafo), sino que configura también el conocimiento del mundo que tienen los espectadores.

---

<sup>1</sup> “A todos los que estáis tomando fotos. Me pregunto si verdaderamente sois conscientes de lo que está pasando aquí, o estáis tan concentrados calculando el disparo perfecto que habéis olvidado que este es un lugar de tragedia y no una atracción turística (...) Quiero a mi ciudad, La mujer bombero número 2308.”

El fotoperiodismo llega más directamente al espectador que la palabra escrita. Como sabemos, no hay un periódico que no asigne grandes espacios en sus páginas a las fotografías, a las que sabe privilegiar como vehículo de transmisión inconsciente de mensajes. La publicidad lo sabe hacer muy bien para conseguir unos fines interesados, utilizando muchas veces los recursos artísticos en favor del consumo y la gran industria del tardocapitalismo. No es algo siempre negativo, se pueden vender también buenas causas, y a veces incluso se hace. Del mismo modo, el buen reportero puede también usar del arte de la fotografía en beneficio de la verdad, haciéndola más atractiva. Pero nunca enmascarándola, tergiversándola. Y menos todavía, haciendo hermosa una mentira, para que parezca verdad.

### **La técnica decisiva**

Para Isidoro Coloma, la concepción de la fotografía como fiel reproducción de la realidad encuentra su base en la intervención de las leyes ópticas, mecánicas y químicas (o digitales) que imponen sus condiciones técnicas y que hacen del artefacto el medio ideal para apoderarse de la realidad. Sin embargo, una exploración que vaya más allá de la simple apariencia del fenómeno, nos probará que identificar fotografía y realidad puede ocasionar mucha ambigüedad, incluso cuando ésta se interpreta como simple material gráfico y fuente de memoria, y no como instrumento de creatividad personal.

El fotógrafo siempre impone sus reglas desde posturas personales y profesionales; él decide sobre el medio que utiliza: distancia focal, resolución, punto de vista, obturación, diafragma, etc. Las decisiones le permiten seleccionar los elementos definidores de la imagen de la realidad, no en busca de una exacta reproducción, que en sí misma ya no es posible, sino tratando de conseguir una adecuada legibilidad de la misma.

El fotoperiodista, por ejemplo, actúa sobre el mundo real buscando una imagen con destino prefijado a su inserción en el mundo que le rodea. Por tanto, el fotógrafo se convierte en intérprete del mundo para el mundo; sus puntos de atención son la realidad y la sociedad como extremos de su proceso de comunicación. De hecho, incluso la más sutil de las presencias sin apariencias del fotógrafo, condiciona la imagen final. Imagen final que ha

sido elegida entre otras posibles que no llegarán a ver la luz, lo que aleja a la fotografía de la presunta objetividad especular que se le atribuyó en los orígenes.

Además, no podemos olvidar también que, en el proceso de purificación de una foto de prensa intervienen el editor y el diseñador, quebrantando, según Baeza, las coordenadas de simultaneidad de espacio y tiempo que definen a una fotografía. Sin duda, el carácter poliédrico de la fotografía, sumado a la explosión tecnológica actual, ha puesto en tela de juicio su valor testimonial y documental. En este sentido, Fontcuberta acierta al decir que hablar de verdad en fotografía es tergiversar las cosas, que mejor sería hablar de verosimilitud engañosa, porque el medio fotográfico puede ser algo así “como el beso de Judas”.

Todo ello ha llevado en los últimos años a hablar de la indefinición de la fotografía. Por ejemplo, no es fácil hoy establecer límites entre la fotografía artística y el reportaje, entre el fotoperiodismo y la fotografía publicitaria; y dentro del fotoperiodismo se habla de instante decisivo y de instante intersticial como clímax de un acontecimiento que la fotografía debe capturar; se habla también de documentalismo objetivo y documentalismo subjetivo como actitudes apropiadas para poder plasmar la realidad, etc.

Sin olvidarnos de la cuestión digital que, como también Baeza ha señalado, no tendría por qué hacer más fácil la manipulación de la imagen; esta manipulación, si existe voluntad de hacerlo, es posible tanto en la fotografía analógica convencional como en la fotografía de soporte electrónico. La capacidad de manipular la imagen con medios digitales solo ha puesto sobre la mesa el conocimiento de que la fotografía es susceptible de fraude desde sus mismos orígenes.

La virtualidad podría estar cambiando considerablemente la percepción general sobre las imágenes. Vemos que violencia, sexo, odio, sensacionalismo, superficialidad, y medias verdades enrarecen el ambiente en el que se desenvuelve la actividad de los medios y del fotoperiodismo. Y muchas veces ocurre que la explotación de estos temas viene fomentada por los amplios recursos que otorga la técnica digital. Pero, en todo caso, las posibilidades técnicas, desde el momento que se ponen en manos del comunicador, son inseparables de las reglas éticas.

El fotoperiodista no es un técnico, ni es un simple proveedor de imágenes. Es un comunicador que debe velar por el contenido de su material hasta las últimas decisiones de

edición. El hecho fotográfico informativo depende tanto de la realidad como del uso correcto de la técnica y la mecánica que hace posible la plasmación de la realidad. Por otro lado, la destreza en el manejo de la técnica al servicio de la información, presupone un conocimiento del hombre. Como dice Desantes, la experiencia ha probado que existe una proporción directa entre el grado de formación del comunicador y la calidad del uso de las técnicas que emplea.

El fotoperiodista es, ante todo, un humanista que se aprovecha de las técnicas según las necesidades. El profesional que no es consciente de la envergadura de su acción y de su función y de su deber, el que no es conocedor del hombre a quien sirve, de las necesidades de la sociedad en la que vive, si no es conocedor de sí mismo, entonces, estará destinado a desprestigiarse individualmente y también producirá un recelo hacia la profesión entera.

Como ya lo dijimos anteriormente, las condiciones de vida del hombre actual han cambiado considerablemente, entre otras causas, por el desarrollo de la tecnología. En este panorama, no cabe duda que el comunicador, y dentro de ellos, el fotorreportero, tiene un rol protagonista. Y no solo por la elaboración de imágenes de actualidad, sino porque su trabajo también formará parte de un corpus histórico que en otros tiempos serán revitalizados.

Y en este punto es cuando vemos que la experiencia profesional pasada se pone al servicio de la recuperación de una verdad histórica. Así lo notamos en la exposición fotográfica de la Comisión de la Verdad. Se constató que hubo carencias explicativas sobre la naturaleza de la imagen fotográfica (¿no se explicó qué importancia tuvieron los retoques digitales que se hicieron en el proceso de restauración e impresión? ¿cómo había que entender que se estaba viendo una imagen verosímil si la mayoría de ellas estaban ampliadas hasta la descomposición de los granos de la emulsión y de los contornos de las formas?), sobre el autor, sobre el medio de comunicación en donde se publicaron las fotos, sobre los archivos y la descontextualización de la fotografía. Se percibió también que el despliegue artístico del montaje en la Casa Riva Agüero de Chorrillos insinuaba cierta primacía sobre el hecho fotográfico. Sin embargo, en el fondo se debe destacar que se usó la imagen fotográfica para ponerla al servicio de la experiencia esencial de nuestra relación con el pasado. Por medio de fotografías de prensa, documentales y de archivos, se fomentaba la búsqueda de un significado a nuestras vidas como peruanos, se intentaba hacer comprender por medio de

la imagen fotográfica una historia en la que, quiérase o no, somos parte activa. Esto se logró por la imagen fotográfica.

Fotografía, periodismo, documento, estética y tecnología se unieron decididamente para comunicar. Y si se unen bien comunican verdades profundas para gran número de personas.

### **Hacia una formación universitaria de los fotorreporteros.**

Ante las cuestiones esbozadas anteriormente, es lógico pensar que el actual protagonismo de los medios de comunicación y de los comunicadores requiere planteamientos profundos en la formación de los profesionales. Las crisis sociales mundiales demandan que la tarea de comunicar debe hacerse responsablemente y con competencia.

Desde de las facultades de comunicación se deben cuestionar los planteamientos tradicionales sobre la cobertura de crisis y conflictos. Las guerras, el terrorismo y las catástrofes naturales se resisten a la espectacularización porque su dimensión humana merece ser tratada con respeto al dolor y a la intimidad.

Si bien las nuevas tecnologías nos abren el acceso a múltiples fuentes de conocimiento, la aceleración con la que se desarrollan debe ser neutralizada con la actitud de pararse a pensar, a reflexionar dentro de la mejor tradición universitaria, en contacto con la historia, para no repetir errores del pasado. Las personas no pueden dejar de reflexionar sobre sus tareas profesionales; la reflexión es inevitable porque continuamente nos planteamos si lo que hacemos tiene sentido. Sin duda, un mundo complejo precisa de un profesional más humano. Un comunicador necesita conocimientos y habilidades, pero también cualidades personales como creatividad, coraje, perseverancia, respeto a la dignidad y sabiduría.

Los fotorreporteros son profesionales que deben responder con rapidez ante lo desconocido y construir historias que establezcan adecuadamente el carácter y las motivaciones de los protagonistas: saber crear y mantener relaciones basadas en la confianza y la comprensión de los públicos, de las fuentes, de los colegas y de las empresas. Difundir fotonoticias significa más que hacer un buen encuadre y un buen enfoque en el instante preciso. Lo noticioso no es solo lo anormal y lo patológico.

Es importante conocer el propio medio, fotográfico en este caso, y el ámbito en el que se inscribe, el periodismo, la comunicación. Hoy por hoy, muchas facultades y escuelas de

comunicación peruanas están muy preocupadas en acaparar mercados y en proteger su propio universo a través de anuncios competitivos, siguiendo tendencias comerciales en boga y estando pendientes de las genialidades técnicas que sus alumnos deben tener para ganar el próximo festival o concurso. Las facultades de comunicación están más interesadas en contar con profesores que sean “rostros conocidos” que intelectuales pensantes, a quienes se les ve como un tanto problemáticos y excéntricos. Por consiguiente, es el momento oportuno para preguntarnos qué estamos haciendo desde las facultades de comunicación para aportar el cambio que tanto reclamamos.

La educación para los fotorreporteros –y en general para los comunicadores- será rigurosa y humanística o no será la formación que requiere las condiciones del país. La presencia de las nuevas tecnologías no justifica que la enseñanza de la comunicación se haga solo impartiendo instrucciones técnicas, sino que, sin suprimir los métodos tradicionales en el campo humanístico, la enseñanza debe hacerse efectiva a través de la docencia fundamentada en investigación –que no es en absoluto elaboración de encuestas-. La técnica en sí misma resulta interesante, pero su grado de obsolescencia es alto. Los alumnos de comunicación deben tener un mínimo de conocimientos técnicos. Pero las tecnologías cambian. Por el contrario, las grandes habilidades culturales –leer, saber hablar, saber escribir- son las únicas que resisten el embate continuado de la innovación tecnológica.

Teniendo en cuenta que la comunicación desde todas sus áreas puede contribuir sustancialmente a la construcción de una sociedad más humana, el gran reto de las facultades de comunicación está en formar académicamente a fotógrafos de prensa conscientes de su papel protagónico como comunicadores en el desarrollo de la sociedad. Digamos, por terminar con símil fotográfico, que lo más importante debe estar hecho ya antes de apretar el botón.

### **Bibliografía.**

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001

COLOMA, Isidoro, *La forma fotográfica*, Ed. del Colegio de Arquitectos, Málaga, 1986.

- BENJAMÍN, Walter. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1976.
- DESANTES, J. María. *Ética y Derecho, promotores de la técnica informativa*, Universidad de Piura, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Temas de Nuestro Tiempo*, Madrid, 1997.
- FRANK, P. (Englewood Cliffs). *Photojournalism: the visual approach*, Prentice Hall, 1993. 2ª edición.
- KOBRE, Kennet. *Photojournalism: the Professionals' approach*. Somerville: Courtin & London. Inc., 1980.
- NEWTON, Julianne, “The Burden of Visual Truth” (2001)
- PÉREZ-LATRE, Francisco. “Educar para la reflexión”. Profesionales para un futuro globalizado. XVII Congreso Internacional de Comunicación de la Universidad de Navarra, Pamplona, (2002)
- PARRISH, Fred. *Photojournalism: an introduction*, CA: Wadsworth/Thomson Learning, (S. Belmont), c 2002.