

El pasado año, la Escuela de profesiones artísticas SUR recibió la visita de Olmo González, fotógrafo e investigador –y, si atendemos a la biografía con la que se presenta en su web www.olmogonzalezmoriana.com, exartista, exdocumentalista y, lo que es más relevante para el tema que aquí nos ocupa, exfotoperiodista–. En este artículo, que se publica acompañado de imágenes que él mismo ha seleccionado procedentes de su proyecto *Ruido Gris*, González hace un ajuste de cuentas muy necesario con el fotoperiodismo, sus vicios, usos y mitologías.

ANTE EL FIN DEL FOTOPERIODISMO

OLMO GONZÁLEZ

01 CÓDIGOS

Es difícil criticar un trabajo que se realiza con la mejor de las intenciones, deseando servir a la sociedad a través de una cámara, siendo sus ojos en acontecimientos de todo tipo. Pero si hay una profesión en la que se deberían revisar los métodos y, sobre todo, los resultados, es el fotoperiodismo. Aunque la relevancia de los fotógrafos de prensa ha ido disminuyendo, su trabajo sigue siendo crucial: aún son los principales portavoces visuales de los medios de comunicación. Son los ojos de la sociedad y trabajan sin apenas cuestionamiento, salvo el de las mesas de edición de cada medio que, generalmente, suelen jugar a favor de sus anunciantes, no de sus lectores.

Para conservar su prestigio y sortear posibles críticas, los profesionales manejan ciertos códigos deontológicos¹ que, en lo referente a la fotografía, se reducen a no intervenir en las imágenes ya tomadas para eliminar o añadir elementos que no estuvieran en el momento de capturar la escena. Esta línea roja se respeta obviando otras cuestiones fundamentales, como el contexto en que se toma la imagen o quién y por qué la captura, por no hablar de los retoques: la conversión a blanco y negro, el aumento del contraste, el resalte de unas partes frente a otras para añadir dramatismo a la escena, etc., como si no fueran una forma de manipulación que hubiera que tener en cuenta.

La mayor parte de los fotoperiodistas tampoco considera ético manipular la escena en el momento de tomar la imagen, colocando al sujeto o interviniendo de algún otro modo, como si la presencia de un fotógrafo en cualquier situación no fuera ya una intervención en sí misma, como si las personas que se percatan de estar ante una cámara no actuaran de manera diferente al saber que están siendo fotografiadas.

Tampoco se cuestiona si la fotografía se ha tomado con el consentimiento del retratado: se da por hecho que la ley protege al fotógrafo y se considera que el derecho a la información y la libertad de prensa están por delante del derecho a decidir sobre la propia imagen de la persona retratada. No importa si el efecto de la publicación de esa imagen perjudica al retratado, pasando por



¹ Algunas asociaciones de periodistas, agencias y medios cuentan con códigos deontológicos, como FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas de España) o, en su defecto, con guías de estilo (por ejemplo, la de *El País*) aunque en la práctica no tienen valor legal.



encima de sus derechos: el fotoperiodista considera que su papel es incuestionable y cualquier objeción se entiende como una forma de coartar la libertad de prensa, que se eleva por encima de cualquier consideración moral.

Podríamos revisar algunos puntos de estos códigos deontológicos y su interpretación entre fotoperiodistas; por ejemplo, el de la imparcialidad ante la noticia documentada —como si existiera algo así—². Pero el mayor problema de su aplicación es que convierte a los fotoperiodistas en policías y jueces de sus compañeros y de sí mismos, cuando supuestamente deberían ser neutrales e imparciales tanto para no intervenir sobre los sucesos fotografiados como a la hora de juzgar a quienes no cumplen con dicho código, y validan cualquier fotografía tomada de acuerdo con ese código, sea cual sea su efecto en la sociedad o el uso que hagan de ella los medios.

A este ejercicio de control y poder se añade el reconocimiento que obtienen por haber sido testigos de escenas importantes para la sociedad, dentro de un cóctel de emociones que, sumado a la adrenalina por vivir situaciones de fuerte impacto, acaba convirtiendo a muchos fotoperiodistas en personas soberbias y narcisistas, adictas al protagonismo y a la violencia. Para sostener ese rol supuestamente imprescindible, trabajan para medios de comunicación que a menudo sirven a oligarquías económicas y no ejercen un ápice de autocrítica sobre el papel que desempeñan en estos medios. No pocos acaban buscando la acción y la noticia en cualquier parte, no importa si hay que viajar a países lejanos donde contratarán a ayudantes o *fixers* y explotarán sus contactos, y hasta el último de sus conocimientos del terreno, a un coste irrisorio, dejándolos a su suerte una vez que termina el reportaje.

No es extraño que muchos de los que han pasado por la profesión caigan en el bucle de la adicción a la noticia, a ser los ojos del mundo. Y cuando algún compañero rompe con estas dinámicas y las cuestiona, se le marca y se convierte en el enemigo o, como mínimo, en un irresponsable que menosprecia el papel imprescindible de los fotoperiodistas en la sociedad.

02 MITOS

La variedad de perspectivas sobre algo no debería ser un problema: en teoría, cuantos más puntos de vista existen sobre un hecho, más información y mejor. En la práctica, el conflicto profesional entre ser el único acreditado para registrar oficialmente un evento y la existencia de otros testigos con cámara supone una pérdida de poder y privilegio importante. Muchos medios de comunicación ya no cuentan con una plantilla de fotógrafos en nómina, prefieren tener una lista de colaboradores y, si el caso lo requiere, pedir fotografías o vídeos a cualquiera que haya pasado por allí con un móvil en la mano.

La diferencia sustancial, no obstante, es que ahora las imágenes se comparten públicamente por redes sociales. Después de cada nuevo suceso aparecen fotos o vídeos de personas anónimas que las suben a internet. Tras estas publicaciones en redes, no es raro ver una lista de comentarios de agencias y medios de comunicación solicitando su uso para su programa de televisión, periódico o portal digital. No importa que la fuente esté en peligro ni que sea menor de edad³, si sube a las redes sociales una imagen de un



2 De hecho, el propio código deontológico de la FAPE aclara este punto: «El periodista establecerá siempre una clara e inequívoca distinción entre los hechos que narra y lo que puedan ser opiniones, interpretaciones o conjeturas, aunque en el ejercicio de su actividad profesional no está obligado a ser neutral».

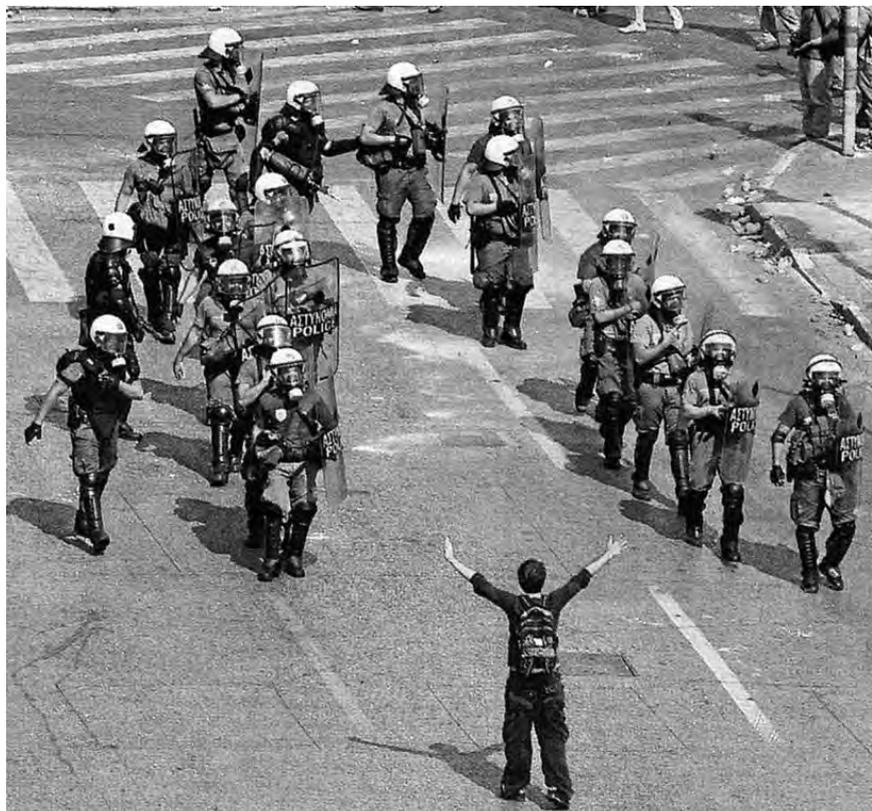
3 Aidan Minoff, menor de edad, tuiteó imágenes durante un ataque armado en su instituto en Florida el 14 de febrero de 2018. Entre las miles de respuestas, decenas eran de periodistas que solicitaban el uso de esas imágenes. <https://twitter.com/TheCaptainAidan/status/963865696643026944>

suceso bajo el foco mediático, decenas de periodistas saltan sobre su cuenta solicitando permiso de uso. La proliferación de imágenes de sucesos violentos tras la generalización de los móviles con cámara es tal que algunos medios comienzan a autoimponerse limitaciones. Por ejemplo, tras los atentados en Cataluña el 17 de agosto de 2017 muchos medios de comunicación difundieron imágenes de violencia explícita hasta que la reacción de usuarios de redes sociales y de la propia Policía, que pedía difundir solo imágenes oficiales⁴, llevaron a algunos medios a rectificar y disculparse.

Pero esta no es la corriente dominante: aún hoy es habitual toparse con imágenes de violencia explícita y con medios que justifican su publicación con largos y documentados artículos, donde aluden a casos famosos en los que imágenes violentas cambiaron la opinión de la sociedad dejando un mundo presuntamente mejor. Para justificarse, algunos fotoperiodistas recurren a ejemplos clásicos como el de la fotografía de Eddie Adams de 1968, ganadora de un premio Pulitzer, en la que se capta la ejecución de un guerrillero del Vietcong por parte del jefe de policía de Saigón, el general Nguyen, sin tener en cuenta que, años después, el propio Eddie Adams se arrepintió de capturar y difundir esa imagen por las consecuencias que tuvo para Nguyen y su familia una vez que se exiliaron en Estados Unidos tras la guerra. Su frase al respecto se ha hecho célebre, aunque no tanto como la fotografía: «El general mató a un vietcong con la pistola. Yo maté al general con mi cámara fotográfica. Las fotografías son el arma más poderosa del mundo. La gente las cree, pero las fotografías mienten, incluso cuando no están manipuladas. Son solo medias verdades»⁵. A su regreso a Estados Unidos, Adams dejó el fotoperiodismo de guerra para convertirse en fotógrafo de celebridades.

Otro ejemplo recurrente entre fotoperiodistas es la imagen de la niña del napalm de Nick Ut, un fotógrafo que creció en medio de la guerra de Vietnam y que, en 1973, tomó una de las imágenes icónicas del siglo xx: la de Kim Phuc corriendo sin ropa y gritando, abrasada por el napalm estadounidense. De esta imagen, también premio Pulitzer, se ha dicho que sirvió de punto de inflexión entre la opinión pública y que fue, por tanto, decisiva en la retirada de las tropas estadounidenses de Vietnam. Pero lo que no suele recordarse es que se reencuadró para eliminar la figura de un fotógrafo, que aparecía a la derecha y que estaba allí tan tranquilo, y añadirle así más dramatismo. Por no hablar del hecho de publicar en todo el mundo una fotografía de una menor desnuda y con el rostro al descubierto, sin atender a códigos deontológicos ni éticos⁶.

Al igual que Eddie Adams, Nick Ut dejó la fotografía de guerra; en su caso, por la carrera de *paparazzi*⁷. Tras el fin de la guerra de Vietnam, el paradigma del fotoperiodismo y su era dorada comienzan a resquebrajarse. En 1993 Kevin Carter se hizo famoso por la imagen, ganadora también de un Pulitzer, de una niña sudanesa en los huesos y a punto de desfallecer, con un buitre unos metros detrás de ella. «Fue la foto más importante de mi carrera, pero no estoy orgulloso de ella»⁸, dijo Carter. Un año después de hacer



4 En Twitter la Policía publicó este mensaje: «Dispositiu policial en marxa a #Rambles de Barcelona. No difoneu fotos de l'operatiu i seguïu fonts oficials x informar-vos», <https://twitter.com/mossos/status/898201322951979008>

5 Eddie Adams, «Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan», *Time*, 27 de julio de 1998.

6 El código deontológico de la FAPE en el apartado I.4 dice: «Se prestará especial atención al tratamiento de asuntos que afecten a la infancia y a la juventud y se respetará el derecho a la intimidad de los menores».

7 Pablo Scarpellini, «La doble vida de Nick Ut, de la niña del napalm al llanto de Paris Hilton», *El Mundo*, 22 de abril de 2017, <https://www.elmundo.es/cronica/2017/04/22/58f356b922601d232a8b4588.html>

8 Kevin Carter - 1960-1993, trabajo de investigación de Cecilia Morales, Nahuel Baglietto y Matías Domínguez, Argentina, ARGRA, 2008, p.9, <http://docplayer.es/25399623-Kevin-carter-trabajo-de-investigacion-fotoperiodismo-1-cecilia-morales-nahuel-baglietto-matias-dominguez-profesor-martin-acosta.htm>

esa fotografía, se suicidó, abrumado por las deudas, las drogas y la depresión.

Lo que todas estas imágenes comparten es que han sido tomadas por fotógrafos occidentales, blancos y de clase media en países no occidentales y que retratan a personas no occidentales. De haber dirigido su objetivo a sujetos blancos de Occidente en situaciones parecidas, quizás nunca habrían sido publicadas. En efecto, los debates en torno a la pertinencia o no de la autocensura de imágenes en los medios suelen darse únicamente cuando los sujetos fotografiados son blancos y occidentales. Un ejemplo es el de la revista *Life* cuando decidió romper el tabú impuesto por el Gobierno de Estados Unidos al publicar las fotografías de cadáveres de soldados estadounidenses, fotografiados por George Stock en una playa del Pacífico, con el fin de presionar al presidente Roosevelt⁹.

Después de publicar un artículo sobre las fotos de Abu Ghraib en las que aparecen presos torturados y vejados ante la burla de soldados estadounidenses, el escritor y periodista Luc Sante recibió unas postales de un lector que le llevaron a escribir un nuevo artículo, publicado en *The Paris Review*¹⁰, sobre la moda entre los estadounidenses de la década de 1910 de coleccionar postales de mexicanos linchados, colgados o asesinados en conflictos con estadounidenses, a modo de trofeos.

En la exposición *Killed Negatives* en la Whitechapel Gallery de Londres (2018), se pudo ver abundante material descartado por Roy E. Stryker, director del programa de documentación fotográfica de la FSA (Farm Security Administration), que contó con algunos de los fotógrafos documentales más importantes del momento, como Walker Evans o Dorothea Lange. La exposición revela que Stryker editó las imágenes de los fotógrafos contratados para adaptar la



selección a un criterio preestablecido: mostrar la pobreza de Estados Unidos de una manera pretendidamente objetiva. Para ello, se descartaban aquellas imágenes en las que los sujetos aparecían en un contexto de pobreza pero bien vestidos, mostrando que las sesiones estaban preparadas con antelación y que los protagonistas de las fotografías, pese a su pobreza, deseaban aparecer con sus mejores ropas¹¹.

Esta «doble manipulación» —la de los sujetos fotografiados mostrando sus mejores galas y la del editor seleccionando solo las imágenes que reflejaban pobreza—, podría plantear dudas sobre la idoneidad de la fotografía para servir al propósito de la documentación objetiva. Pero tanto las personas fotografiadas como los fotógrafos y editores de las imágenes entendieron el acto performativo de la fotografía y tomaron el control a su manera. Nadie duda de la realidad de la pobreza de estos sujetos ni de la intención de fotógrafos y



editores, pero, de acuerdo con el criterio extendido hoy en el fotoperiodismo, estas imágenes no serían válidas por estar manipuladas, aunque, probablemente, las que no pasarían el filtro de las mesas de edición o los concursos profesionales serían precisamente las rechazadas por el director del programa de la FSA por resultar poco veraces. Y es aquí donde encontramos uno de los mayores callejones sin salida del fotoperiodismo: la preferencia por la veracidad antes que por la verdad.

Las grietas de los grandes mitos del fotoperiodismo pueden rastrearse también en uno de los pioneros de la fotografía de guerra, Robert Capa, el personaje inventado por Endre Ernő Friedmann y Gerda Taro para vender mejor sus fotos a las agencias occidentales. Las dudas sobre la posible escenificación ya planeaban sobre la famosa fotografía del miliciano abatido, publicada en las revistas *Vu* y *Life*. *La sombra del iceberg*, documental de Hugo Doménech y Raúl M. Riebenbauer, pone en tela de juicio la credibilidad de la historia sostenida por Friedman durante su carrera al cuestionar la identidad del miliciano, la hora y el lugar de los hechos, incluso que el propio Friedman fuera el autor, ya que pudo haber sido Gerda Taro, que también se encontraba allí¹².

Por si estas dudas no fueran suficientes para replantear nuestra relación con la figura de Capa, otro de sus grandes momentos, y de la historia del fotoperiodismo —el reportaje sobre el desembarco de Normandía—, también se construyó sobre una realidad ficcionada. Según una investigación del crítico e historiador Allan Douglass Coleman¹³, el relato acerca de cómo se perdió una parte de los negativos durante el secado no se sostiene, pero no es el único punto que cabe cuestionar. Todas las

9 «The Photo That Won World War II: "Dead Americans at Buna Beach", 1943», <https://time.com/3524493/the-photo-that-won-world-war-ii-dead-americans-at-buna-beach-1943/>

10 Luc Sante, «Souvenir», *The Paris Review*, 27 de junio de 2019, <https://www.theparisreview.org/blog/2019/06/27/137601/>

11 Mae Kennedy, «Any images that looked too staged were rejected», *The Guardian*, 6 de mayo de 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/may/06/censored-images-of-1930s-america-to-go-on-show-in-london>

12 Miguel Ángel Villena, «Un documental desmonta el mito del miliciano de Robert Capa», *El País*, 16 de diciembre de 2008, https://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html

13 A. D. Coleman, «Alternative History: Robert Capa on Day-D», *Exposure*, 12 de febrero de 2019, <https://medium.com/exposure-magazine/alternate-history-robert-capa-on-d-day-2657f9af914>



publicaciones e investigaciones al respecto han sido financiadas por el consorcio en torno al legado de Robert Capa, cuyo archivo está en la casa de su hermano, Cornell Capa, quien no permite el acceso a investigadores independientes. El lugar del desembarco que eligió Capa para tomar sus fotos no tuvo apenas respuesta por parte del ejército alemán, por lo que no hubo casi heridos en el bando aliado, al contrario de lo que sostuvo el propio Capa en sus memorias, describiendo la batalla como una carnicería llena de cadáveres. Solo hay evidencia física de que Capa tomara once fotografías en el desembarco, no hay pruebas de que se atascara o estropeará la cámara, ni de que se perdieran más rollos. Quince minutos después del desembarco, Capa volvió en otra embarcación que regresaba del frente. Según Coleman, posiblemente para llegar a tiempo a la siguiente edición de *Life*.

El cliché del fotoperiodista de guerra se ha levantado con ejemplos como el de Capa, Nick Ut o Eddie Adams, pero un análisis detallado de sus carreras deja en evidencia que hay más mito que realidad. Pese a todo, hornadas de fotoperiodistas de todo el mundo continúan aferrándose a estas figuras.

03 CLICHÉS

En la conferencia «Les barricades del Maig del 68 i Hollywood: la fascinació revolucionària pel cinema americà», durante el Festival Panoràmic 2018, Manuel Delgado y Félix Pérez-Hita hablaron de cómo en las protestas de Mayo del 68 se tomó por primera vez conciencia de que no solo se estaba protestando en las calles contra las injusticias, también se protestaba para las cámaras. La idea que popularizó el lema «The Whole World Is Watching» [Todo el mundo está mirando] rompe el esquema previo por el cual las imágenes quedaban para el recuerdo para convertirse en el medio de retransmisión y multiplicación, en el presente, del efecto de las protestas. Comienza así la búsqueda, de un lado y de otro, de escenas que puedan afectar al imaginario colectivo. Como escribió Régis Debray sobre este cambio de paradigma propiciado por la democratización de la televisión y el vídeo: «Al fabricar el acontecimiento al mismo tiempo que su información, la televisión revela, con toda su claridad, que es la información la que hace el acontecimiento y no a la inversa [...] La condición del acontecimiento no es, pues, el hecho, abstracción no pertinente, sino su divulgación»¹⁴.

Llama la atención la cantidad de paralelismos entre la situación —por lo que toca a la producción y uso de imágenes— de Mayo del 68 y la del reciente 15-M o incluso la del referéndum del 1-O en Cataluña. Tras un levantamiento colectivo en las calles, la respuesta del sistema es la producción de imágenes de violencia con cargas policiales. Casi pareciera que es la circulación de esas imágenes el fin último de las propias cargas. Si no quisieran esa difusión, bastaría con impedir la presencia de medios o bloquear la señal telefónica pero, lejos de hacerlo, incluso los propios agentes llevan cámaras incorporadas al uniforme durante las intervenciones¹⁵. En una de las acciones de «Rodea el Congreso»,

¹⁴ Régis Debray, *Vida y muerte de las imágenes*, Barcelona, Paidós, p. 234.

¹⁵ La policía desaloja a los concentrados frente al colegio Ramon Llull de Barcelona el 1-O, <https://youtu.be/sN-M1wFpVNcw>



durante el ciclo de protestas que siguieron al 15-M, se vieron camiones de productoras de televisión, retransmitiendo en directo el espectáculo con cámaras que sobrevolaban por encima de los manifestantes, haciendo *travellings* y *zooms*, con realización en directo a través de varias cámaras, etcétera.

Lo cierto es que, tras el espectáculo violento, las protestas suelen diluirse en los días sucesivos, con la sensación colectiva de que no se puede hacer nada, que el resultado será siempre un muro de violencia física y visual. Ocurrió el 15-M, sobre todo tras las cargas de «Rodea el Congreso»¹⁶, y ocurrió el 1-O. El *shock* de la violencia parece derivar en la domesticación de la población a nivel inconsciente.

04 REACCIÓN

Ante una explosión de violencia solemos responder con clichés visuales, con esquemas repetidos una y otra vez. Ante la proliferación de pantallas en nuestros días, me pregunto: ¿somos capaces de evolucionar de manera reflexiva o estamos condenados a

refugiarnos en el punto de partida? La imagen de Aylan Kurdi, el niño refugiado que murió ahogado frente a las costas de Turquía, circuló de manera expansiva¹⁷ durante varios días para llamar la atención sobre la llamada «crisis de los refugiados»; meses después quedó patente que no solo no había servido para cambiar la situación, sino que incluso había contribuido a la polarización de las opiniones previas a su difusión masiva¹⁸. En palabras de Milton Friedman, «solo una crisis, real o percibida, produce auténticos cambios. Cuando esa crisis sobreviene, las medidas que se toman dependen de las ideas que flotan en el ambiente»¹⁹.

Tras la derrota del nazismo en la Segunda Guerra Mundial, las imágenes de cadáveres se utilizaron como forma de castigo a los propios alemanes, según cuenta Harun Farocki: «[...] se ve entrar a los habitantes de Weimar al campo de concentración de Buchenwald por orden de las fuerzas de ocupación norteamericanas. Los muertos hallados por los Aliados tras liberar el campo de los nazis todavía no han sido enterrados. Los alemanes deben mirar a los cuerpos a modo de lección y de castigo»²⁰. En su película *El fuego*

inextinguible, Farocki pone en cuestión el uso de imágenes violentas con el objetivo de concienciar: «¿Cómo mostrar imágenes del napalm? Si mostramos imágenes de quemaduras por napalm, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto».

Todo parece indicar que reaccionar a un acto de violencia mostrando imágenes violentas es un error, que alimenta una dinámica que posiblemente busque justo eso²¹. Las declaraciones de David Armengou y Marcela Miret, los fotógrafos que tomaron una de las instantáneas que eligieron muchos medios para ilustrar el atentado de Las Ramblas de 2017, con cadáveres tendidos en el suelo en varios planos, reflejan que cualquier persona con una cámara se convierte en parte fundamental del mecanismo del *shock* ante un evento tan duro como un atentado:

«Y nosotros, fotógrafos, allí en medio, viendo aquel dolor ante nuestros ojos. Pero teníamos que hacer nuestro trabajo y nadie sabe lo duro que fue, fue durísimo», explica David, que lleva dos noches sin dormir, por lo que vio, por lo que grabó en su tarjeta digital y se ha negado a ver todavía, y por las imágenes que recuerda haber plasmado en su cámara y que, de inmediato, borró por duras, porque no las quería tener o, simplemente, porque la madre que tenía en sus brazos a su hijo, junto al cuerpo herido de su esposo, posiblemente ya fallecido, le pidió que las borrara. Y David las borró de inmediato, como tantas otras.²²

Resulta llamativo cómo dos personas que se encontraban en la zona por casualidad acaban ejerciendo un papel de control tan importante en lo que se refiere a qué imágenes son adecuadas para su difusión. Y es también esclarecedor cómo estos dos fotógrafos capturaron imágenes de manera automática, para luego, tras una reflexión y el visionado posterior, borrarlas. Aunque la reacción instintiva ante una experiencia violenta es mirar hacia otro lado, parece que con la mediación de una cámara podemos

16 Carmen Pérez Lanzac, «La protesta del 25-S en el Congreso acaba con cargas, 64 heridos y 35 detenidos», *El País*, 26 de septiembre de 2012, https://elpais.com/politica/2012/09/25/actualidad/1348574519_035448.html

17 *The Iconic Image on Social Media: A Rapid Research Response to the Death of Aylan Kurdi*, Visual Social Media Lab, diciembre de 2015, <https://research.gold.ac.uk/14624/1/KURDI%20REPORT.pdf>

18 Philip Ortelmann hace un análisis sobre la polarización y la nueva extrema derecha en el artículo «¿Pueden los nuevos xenófobos cambiar el futuro de Europa?», *eldiario.es*, 7 de febrero de 2018, https://www.eldiario.es/theguardian/Europa-extrema-derecha-racismo-xenofobia_0_737726747.html

19 Citado por Naomi Klein en *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós, 2008.

20 Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

21 Ismael Marinero, «ISIS quiere que el terrorismo sea un producto cultural», *El Mundo, Papel*, 17 de agosto de 2017, <https://www.elmundo.es/papel/lideres/2017/08/17/5992e036ca4741375e8b462d.html>

22 Emilio Pérez de Rozas, «La historia de la fotografía que dio la vuelta al mundo», *El Periódico*, 19 de agosto de 2017, <https://www.elperiodico.com/es/sucesos-y-tribunales/20170819/la-historia-de-la-fotografia-que-dio-la-vuelta-al-mundo-6232585>



llegar a mirar, e incluso grabar, esa violencia produciendo un documento que, gracias a los *smartphones*, se puede incorporar al ciclo de reproducción visual colectiva de manera directa, sin proceso de reflexión y creyendo que formamos parte del bando que ayuda a que se solucione la situación, como el personal sanitario o de emergencias. Tal es el calado de la idea preconcebida de que fotografiar hechos así es necesario que lo hacemos de manera casi automática, incapaces de entender que suele ocurrir justamente lo contrario, que aumentamos el efecto de la violencia como en una onda expansiva visual.





05 MANIPULACIÓN

Es sabido que las imágenes son también mecanismos de poder. En nuestra sociedad capitalista tenemos un ejemplo evidente en la publicidad. Los anuncios que nos instan a consumir aquello que nos muestran son dictatoriales, sus imágenes lo son. Como explica Didi-Huberman:

Hay imágenes claramente dictatoriales y otras que lo son, pero no claramente. Y estas son las del capitalismo. La publicidad también es una imagen dictatorial, pero hipócrita. Quitarles a las imágenes su potencial es una estrategia de poder y eso es lo que continuamente practican los medios de comunicación. La fotografía de Capa, «Muerte de un miliciano», se publicó en la revista *Life* enfrentándola a un anuncio de dentífrico, estableciendo una equivalencia insoportable que quiere hacer la imagen inofensiva. El capitalismo acepta la crítica a condición de hacerla ineficaz, lo que constituye una forma de censura. Y esa es la inmensa responsabilidad de la prensa: el manejo de las imágenes. ¿Cómo se puede informar sobre los terribles sucesos que ocurren en Siria y a continuación dar una receta de pizza? Es escandaloso²³.

Ingrid Guardiola, en su ensayo *El ojo y la navaja*, argumenta que ese contraste entre publicidad e imágenes de violencia del fotoperiodismo que menciona Didi-Huberman podría ser intencionado. Sobre su uso en la televisión, afirma: «El imperativo categórico de la felicidad y la libertad a la carta de los anunciantes es el mensaje medular de la televisión y, para que así sea, se deben publicar desgracias y accidentes; es decir, se tiene que construir la historia, pero se debe hacer entre un anuncio y otro, como si los hechos estuvieran patrocinados»²⁴.

¿Cómo construir imágenes que no puedan ser utilizadas en estas dinámicas, imágenes que promuevan la reflexión o, por lo menos, la empatía y el acercamiento de posturas? Remedios Zafra nos ha alertado sobre esa mirada programada en una escala de blancos y negros «que perpetúa un sistema del que renegamos pero del que formamos parte, del que no sabemos salir sin mutilarnos ni ensangrentar el cambio»²⁵.

Quizá una buena manera de encontrar vías de construcción de nuevos modelos visuales sea apartar la vista del fotoperiodismo, un sector profesional que parece paralizado a la espera de un meteorito, como si el meteorito no hubiera caído hace décadas con la llegada de la televisión a los hogares. Como afirmaba Úrsula K. Le Guin, «en malos tiempos como los que nos ha tocado vivir, si algo necesitamos con desesperación es menos periodismo y más ficción y poesía significativas»²⁶.



© Olmo González 2020, CC BY-NC-SA 4.0

ENCUENTRO CON **OLMO GONZÁLEZ**
21.03.19

ORGANIZA **ESCUELA SUR (CBA)**

COLABORA **ACCIONA • UC3M**

23 Entrevista de Elena Pita a Didi-Huberman, *El Mundo*, 22 de octubre de 2018, <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/10/22/5bc9f150e2704e54958b463f.html>

24 Ingrid Guardiola, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*, Barcelona, Arcadia, 2019.

25 Remedios Zafra, *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni, 2015.

26 <https://saltamos.net/entrevista-ursula-k-le-guin/>