

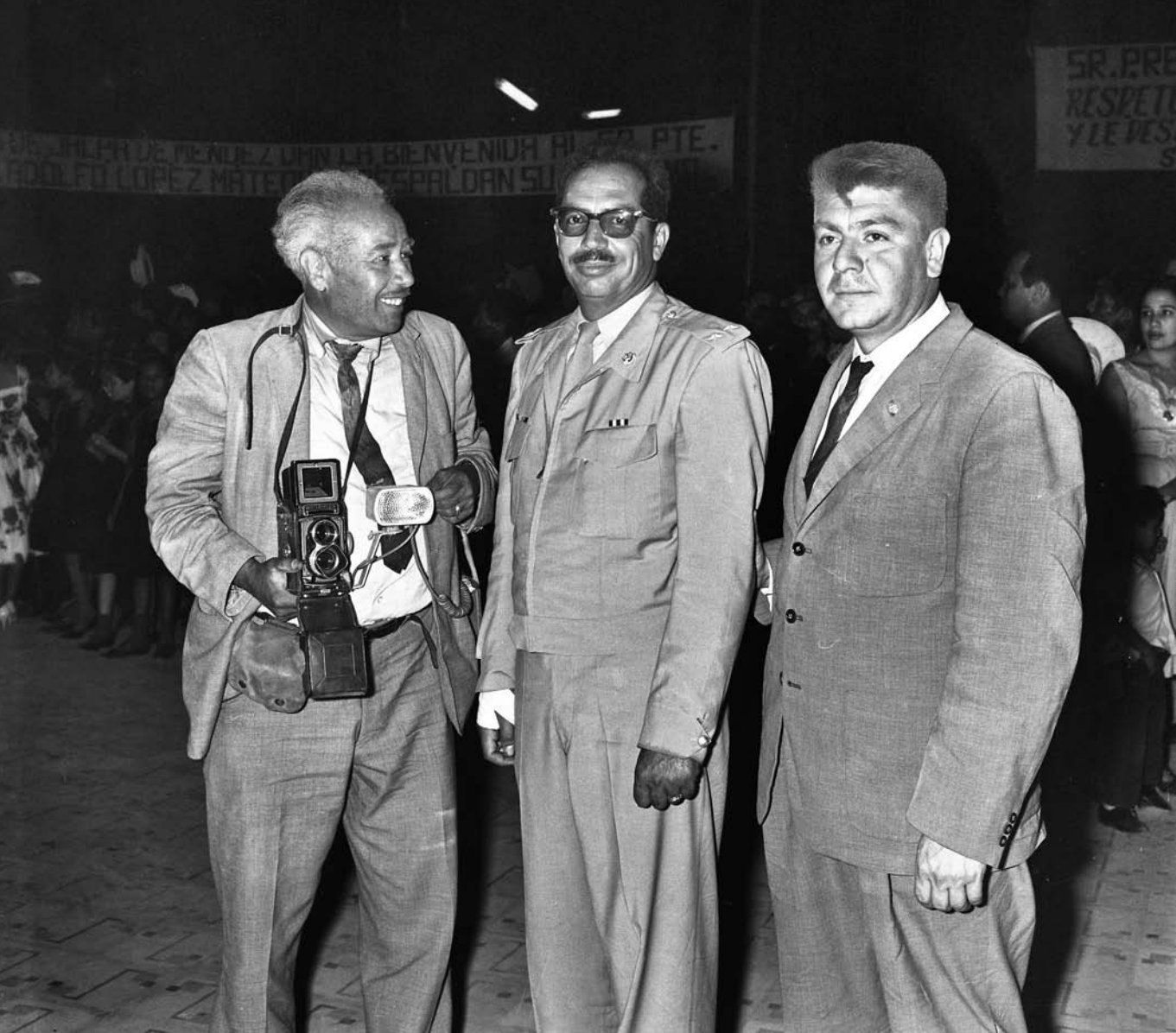
El testimonio de los índices: fotografía documental y fotoperiodismo

John Mraz

Toda imagen fotográfica es documental. Aun en el caso de lo que consideremos arte, *algo* queda representado: las fotos de los famosos pimientos de Edward Weston de 1929 documentan la existencia de ellos. La *naturaleza* de este medio y su aportación nueva, singular, única —comparada con todas las otras formas de hacer representaciones analógicas, visuales— es el hecho de que lo que refleja la luz frente a la cámara “causa” la imagen resultante, se empotra en la película sensible, un proceso que permite la reproducción mecánica de la escena fenoménica que quedó embalsamada en una(s) fracción(es) de segundo. Tiene una relación “causal” con lo representado, como las huellas que dejas en la playa con tus pies o, con mala suerte, en la delegación, donde la impresión dactilar de tus dedos queda como un “documento” de tu identidad oficial.

Los términos lingüísticos de Charles Peirce distinguen entre tres diferentes formas de comunicación: índices, íconos y símbolos. Las palabras son símbolos que representan por convención: las palabras *árboles* o *trees* no tienen propiedades intrínsecamente representativas. Un ícono representa algo por su parecido con ese algo. Si la imagen de un gato se parece a un gato, entonces es un ícono de un gato. Una foto es un ícono pero, más importante, es un índice, un signo que representa de una manera nueva, diferente porque tiene una relación directa con los objetos fotografiados, que “causan” su propia representación.

PÁGINA ANTERIOR
Impresión cromógena
© 429152
*Campanarios y cúpula
de la Parroquia de Santa
Prisca, Taxco,*
Taxco, Guerrero,
ca. 1950,
Colección
Felipe Teixidor,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.



© 261851 **Agencia Casasola**. Fotoperiodista y funcionarios durante la gira de trabajo de Adolfo López Mateos, Jalpa de Méndez, Tabasco, 22 de marzo de 1962, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

“Parece que la importancia de establecer la verdad a través de registros documentales tiene que ver con momentos de crisis”

Contemplar la historia del concepto *documental* nos ayudaría a entender cómo y en cuáles contextos se ha desarrollado. En Francia, se empieza a usar la palabra *documentaire* en 1788, una fecha memorable por el *déluge* que venía en camino. Se derivó de *documentos* y se refería a algo que “es fáctico, ya que proporciona un registro de algo”. Lo que comúnmente pensamos como el canon de fotografía documental (con un evidente sesgo norteamericano) tiene una narrativa que empezó con figuras como Jacob Riis y Lewis Hine; ambos utilizaron el medio para denunciar problemas sociales. Pero fue hasta 1926 cuando un inglés, John Grierson, empleó la palabra *documentary*. Dirigía películas documentales en Inglaterra y señaló el compromiso del medio para decir la verdad sobre situaciones inaceptables: “Tenga cuidado con lo exótico: el drama está a la vuelta de la esquina donde están los barrios pobres y hay explotación y crueldad”. Se empezó a utilizar ampliamente el término *documental* en muchos idiomas en los años treinta del siglo pasado. En medio de las luchas sociales de la gran depresión nacieron movimientos visuales izquierdistas como las ligas de cineastas, fotógrafos y fotógrafas obreras que aparecieron en Inglaterra, Holanda, Bélgica, Francia, Checoslovaquia, Austria, Japón y los Estados Unidos. Los miembros de esas ligas documentaban sus condiciones de trabajo y vida cotidiana, los movimientos obreros revolucionarios y los efectos de la tecnología. En los Estados Unidos el proyecto más conocido de fotografía documental es la ampliamente estudiada FSA (Farm Security Administration), con fotógrafas y fotógrafos como Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, entre otros.

Parece que la importancia de establecer la verdad a través de registros documentales tiene que ver con momentos de crisis. La creación de agencias de fotografía documental como Magnum (1947) reflejan el compromiso social de las luchas de los años treinta, ya que tres fundadores —Robert Capa, David Seymour y Henri Cartier-Bresson— trabajaban con la Front Populaire; además, Capa y



© 405763 **Nacho López**, *Niña en una ventana*, Distrito Federal, ca. 1948,
Colección Nacho López, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Seymour pelearon en la Guerra Civil española. En un México despertado por 1968, muchas de las imágenes de la “Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: Hecho en Latinoamérica” de 1978 hacen denuncias y celebran los movimientos progresistas, lo que no sorprende ya que la convocatoria menciona la importancia de hacer “un arte de compromiso y no de evasión”. En el mismo momento nace aquí una prensa izquierdista que permite el desarrollo del nuevo fotoperiodismo mexicano. El enfoque crítico y la libertad de experimentar resultó en un excepcional movimiento documentalista dentro del diarismo, sobre todo entre 1984 y 2000. Hoy en día, el documentalista más conocido en el mundo que cabría dentro del canon crítico es Sebastião Salgado, quien ejerce también como fotoperiodista.

Definir el fotoperiodismo parece fácil: son imágenes que salen publicadas en los medios de noticias. Sin embargo, hay enormes diferencias entre las diferentes funciones de los fotoperiodistas, según las situaciones en que trabajan. Comparemos a Salgado con un “típico” reportero gráfico en un diario común (en tiempos predigitales). Salgado dedica seis años a un proyecto, financiado por sus publicaciones en medios como el *New York Times*; mientras avanza ha sacado, a veces, hasta 300 negativos al día, de los cuales todos se quedan en su posesión (y con un equipo de trabajadores para calificar y catalogarlos). Al fotorreportero le daban un rollo de película con 25 exposiciones para cubrir cinco órdenes de trabajo y con la exigencia de que tomara “cinco fotos en cada orden, ni una más ni una menos”; entregaba el rollo y nunca tenía acceso a sus negativos.

El contraste entre Salgado y el “típico” fotoperiodista permite de la siguiente manera describir la gama de funciones en las cuales tienen menor control sobre sus imágenes hasta las tareas de mayor autonomía: diarista, revistero, fotoensayista, documentalista. Así, los Hermanos Mayo funcionaban como diaristas cuando trabajaban para periódicos, como revisteros cuando componían sus artículos semanales, y como fotógrafos documentalistas cuando tiraban todo lo que querían al cubrir una orden, cuando tomaban fotos en la calle de camino a cumplir otras misiones o en su tiempo libre. Componer fotoensayos era el don de Nacho López, que también era documentalista. Esta jerarquización no les asigna valores a las distintas funciones, sino que sirve para indicar la gran variedad de modos en que las y los fotógrafos han funcionado dentro de los periódicos y revistas, y cuáles de esos modos debemos tomar en cuenta al analizar-

los. Obviamente, la clave de la autonomía es mantener el control del propio archivo y catalogarlo para usos posteriores. Hoy en día, esta cuestión ha cambiado por la digitalización, que permite que los y las fotoperiodistas pueden quedarse con sus imágenes. En ese sentido tienen —por lo menos, en teoría— la autonomía de un documentalista.

En un principio, se pensaba que la digitalización iba a quitar el valor de la foto como testimonio verídico. Esa postura quedó encapsulada en el artículo de Stewart Brand de 1984, “The End of Photography as Evidence of Anything”. Sin embargo, no resultó así. De hecho, una foto digital tiene mucha más información que una foto química gracias a los metadatos, que son como una “firma” automática de la cámara: fecha y hora, modelo de la cámara, velocidad del obturador, apertura del diafragma, tipo de lente y más información. Además, cada intervención de una foto en una computadora se registra a través de marcas de agua digitales.

El caso de la matanza de maestros en Nochixtlán, Oaxaca, el 16 de junio de 2016 ofrece la oportunidad de comparar el “*truth-value*” (la capacidad de decir la verdad) de dos medios con los cuales tejemos redes de significación: las palabras y las fotografías. Cuando se publicaron fotos de la policía armada, la Comisión Nacional de Seguridad dijo que “es mentira el uso de armas por parte de los elementos federales” y argumentó que las fotos “son totalmente falsas y no corresponden a los hechos”. Sin embargo, el fotoperiodista Max Núñez documentó el hecho de que estaban armados. Mandó dos imágenes a su agencia, Xingua Press, la original y la que él había reencuadrado para su publicación, en la cual quitó un poco de cielo. Cuando sometieron las fotos a pruebas forenses, el reporte de la original dijo: “Esta imagen ha pasado todos nuestros exámenes forenses, así la evidencia sugiere fuertemente que es un archivo original y no-modificado de una cámara”. De la segunda imagen, la reencuadrada, reportó: “Nuestros exámenes forenses sugieren que se ha re-guardado este archivo desde su captura inicial. Ya que este archivo no es un original de la cámara, es posible que fuera modificado”. Así, era fácil comprobar que las fotos de Max Núñez fueron tomadas cuando y donde dijo que las tomó. Con estas dos fotos se comprobó que los federales llevaban armas y contrarrestó la narrativa oficial, construida con mentiras. Así se demuestra la importancia de la fotografía documental y su indexicalidad que permite que se pueda utilizar para desafiar a los poderes e intentar mejorar la sociedad.

SIGUIENTE PÁGINA

© 197831
Agencia Casasola,
*Niños comiendo una
paleta en la calle.*
Distrito Federal,
ca. 1925,
Colección
Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.





Piezografía a color © 868907 *Maru de la Garza, Susurro 03*, España, 2006,
Colección Cien Fotógrafos Contemporáneos en México, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

