

Introducción

Desde su descubrimiento (1839), se le atribuyó a la fotografía la capacidad de poder generar una copia de la realidad, hasta se la consideró la única forma de detener el tiempo. Esto afectó a la pintura hasta el punto que unas décadas después abandonó sus intentos por parecerse a la realidad y tomó nuevos rumbos. De esta forma, la fotografía se utilizó para catalogar especies de animales y plantas, para mostrar los lugares más remotos del planeta y para inmortalizar momentos y personalidades de la época.

Entre todas las virtudes que se destacaban de esta nueva tecnología la mayor sin dudas era la credibilidad con la que contaba, ya que el solo hecho que apareciera una imagen era prueba suficiente para creer que había sucedido y era completamente real. Así fue que el periodismo se valió de este novedoso y trascendental invento para acompañar sus relatos escritos con imágenes alusivas.

No pasó demasiado tiempo para que fotógrafos de todas partes del mundo experimentaran con el trucaje de sus fotografías. En aquellos tiempos era una tarea extremadamente difícil y totalmente artesanal, donde cada uno debía crear sus herramientas y métodos para lograr un trucaje creíble. Fue así que solo pocos artistas lograban exitosas alteraciones que se mimetizaban como parte de la innegable realidad fotográfica.

Se puede citar al fotógrafo Alexander Gardner, quien en 1863 tomó la famosa fotografía *El hogar de un tirador rebelde*, la cual casi un siglo después despertó la atención de todos nuevamente ya que

un grupo de analistas afirmó que el cadáver que aparece en la imagen fue transportado para tomar otra fotografía llamada El último sueño de un tirador. Este punto es de gran importancia ya que si bien el trucaje no fue generado con herramientas de laboratorio, se trató de una escena montada en el momento de la toma, algo igualmente inadmisibile para el género periodístico.

Dada la gran credibilidad que gozaba la fotografía, la mayoría de los regímenes totalitarios utilizaron el trucaje para eliminar "detalles" molestos o personas que según su parecer no representaban más los ideales del partido. Por ejemplo, durante la firma del tratado Germano-Soviético, Hitler ordenó borrar el cigarrillo que llevaba en la mano Stalin , y también modificar el fondo de la escena por uno de su agrado.

Franco y Stalin también utilizarían el retoque y montaje con similares fines en sus respectivos regímenes; por ejemplo, el 23 de octubre de 1940 la agencia EFE publicó una fotografía donde se los veía a Hitler y Franco junto a tropas militares. Lo cierto es que la imagen de Franco fue extraída de otra fotografía y montada junto a Hitler . Si bien esa reunión existió, el momento retratado en la fotografía publicada nunca sucedió. Por su parte, Stalin manipuló cientos de fotografías eliminando a personas como Trosky o Bujarin , que según sus propios dichos, habían caído en desgracia.

Esta fascinación por alterar una imagen y hacerla pasar por verdadera está basada principalmente en la veracidad que tiene implícita toda imagen fotográfica. Si bien hoy es de publico

conocimiento que una fotografía no es una representación objetiva de la realidad, se espera encontrar en ella cierto grado de veracidad que muchas veces se ve vulnerado. Sería ingenuo en este siglo pensar la fotografía como la representación directa de la realidad , pero sí puede ser pensada como un punto de vista de la realidad y no la realidad misma. Incluso imágenes que pretenden ser fieles al mundo real, no lo consiguen, porque desde un principio el fotógrafo elige una porción de esa realidad, una perspectiva , en otras palabras el fotógrafo carga de su subjetividad a la imagen aún cuando intente hacerlo de la forma más sincera y objetiva posible. Es por esto que se considera interesante indagar en la credibilidad de esa mirada de la realidad que es la fotografía.

Este Proyecto de Grado enmarcado dentro de la categoría Ensayo no busca posicionarse en contra del retoque y el montaje fotográfico, ya que el autor está convencido que son herramientas revolucionarias, su finalidad es explorar en la historia los antecedentes del montaje, comprender porqué actualmente se atraviesa una crisis de credibilidad de la imagen, anticiparse al futuro cercano y presentar posibles soluciones prácticas para recomponer esta credibilidad.

La evolución de las tecnologías en las últimas décadas y el surgimiento de la fotografía digital generaron cientos de herramientas destinadas a modificar esas imágenes con alto grado de perfección. Hoy ya no existen negativos que prueben la veracidad de una imagen, toda imagen se limita a información digitalizada almacenada en computadoras. Estos archivos pueden ser

modificados de infinitas formas y dependiendo de la capacidad y prolijidad del operador puede que estos trucajes no sean notados por el público en general, poniendo nuevamente en debate la credibilidad fotográfica. Ahora ya no es necesario ser un experto artista o pasar muchas de horas en un laboratorio para falsear una imagen, sino sólo se requiere un entrenamiento en estas nuevas herramientas donde el máximo exponente es el programa informático *Adobe Photoshop*.

Existen ramas de la fotografía donde un trucaje sería inadmisibles y otras en las que puede ser tolerado en mayor medida. El fotoperiodismo se jacta de ser la representación de la realidad, una muestra directa sin modificaciones que alteren el mensaje, es por eso que un trucaje o montaje en este género sería inadmisibles. Sin embargo, en ramas como la fotografía publicitaria y artística se permite un mayor grado de trucaje ya que esas imágenes no deben ser necesariamente verdaderas. La imagen publicitaria es generalmente una imagen que persigue la perfección visual, donde se cuidan hasta los mínimos detalles. Es por eso que esta rama de la fotografía encontró en las técnicas de retoque enormes beneficios.

Otra rama de la fotografía donde el excesivo retoque está siendo fuertemente criticado es en el género fotografía de moda. En este tipo de fotografía, muy ligada a la imagen publicitaria, existe también un alto nivel de retoque y trucaje. Varias revistas fueron cuestionadas por exhibir a modelos adelgazadas digitalmente , o donde el abuso de retoque eliminó por ejemplo el ombligo de una persona. Estos casos llegaron a tal punto que en 2009 Valérie

Boyer, diputada del Partido Conservador francés , *Union pour un Mouvement Populaire* (Unión por un movimiento popular) , presentó un proyecto para que las imágenes publicitarias y de figuras humanas publicadas en medios masivos contengan una leyenda aclarando que se trata de imágenes modificadas digitalmente.

Como se mencionó anteriormente , es en la rama del fotoperiodismo donde el control y los límites de trucaje y retoque son más estrictos, hasta se podría decir que en la mayoría de los medios el retoque no es una práctica admitida.

En los últimos años surgieron varios casos de fotoperiodistas que realizaron trucajes a sus imágenes. Un ejemplo es el caso de Brian Walski que fue despedido del diario *Los Angeles Times* tras haber compuesto una fotografía utilizando dos imágenes. Walski argumentó que solo intentó mejorar la composición, pero no es el contenido de la imagen lo que activa las alarmas, sino el saber que ese momento tal como aparece en la imagen jamás sucedió realmente.

En 1994 durante el caso O.J. Simpson , la revista *Times* publicó una tapa con el rostro de Simpson ennegrecido y contrastado potenciando una imagen cruda y fuerte. El retoque fue fácilmente descubierto ya que otra revista publicó la misma fotografía pero sin estas modificaciones. Hasta la prestigiosa *National Geographic* se vio envuelta en un escándalo cuando cambiaron el aspecto de las pirámides de Egipto para que se adaptaran al formato vertical de la revista.

La publicidad, sin embargo , tiene concedidas ciertas licencias en cuanto al uso del trucaje; las fotografías de modelos pasan por

horas de trabajo de retoque , y ya nadie espera que la imagen de la publicidad de galletitas se condiga con las verdaderas galletitas. El público, a través de los años, se adaptó a esta relación; es por eso que no se esperan imágenes completamente reales en las publicidades. Pero es posible que este desgaste en la credibilidad de las imágenes poco a poco genere en los espectadores un descreimiento generalizado de la fotografía.

Claro está que un aspecto fundamental detrás de la credibilidad de la imagen es la ética del fotógrafo y de los medios. Quienes finalmente serán los responsables por las imágenes que emitan.

Actualmente, luego de algunos de los casos vistos anteriormente, varias publicaciones poseen profesionales capacitados para detectar falsificaciones y trucajes en las fotografías.

También vale aclarar que muchas de estas fotografías falsas no son obra de medios o fotógrafos inescrupulosos, varias imágenes famosas fueron realizadas por personas particulares y distribuidas a través de Internet. Un ejemplo al respecto es la fotografía que circulaba con el título de *Fotografía del año 2001 National Geographic*, donde se podía ver a un helicóptero militar volando a muy baja altura sobre el mar mientras un tiburón saltaba debajo a menos de un metro de un soldado sujetado a una escalera que pendía del helicóptero. Tal imagen fue una composición de dos fotografías aisladas.

Ya sea emitida por medios oficiales o por cadenas de correo electrónico, la más perjudicada en todos estos casos es la credibilidad de la fotografía. Es una realidad que hoy, cuando se

observan imágenes de acontecimientos fuera de lo común, la primera reacción que se suele tener es la de pensar que se trata de un engaño, de una fotografía trucada, cuando muchas veces es completamente fidedigna.

En este nuevo siglo nadie duda que se está rodeado de imágenes trucadas o modificadas, la pregunta es ¿Hasta cuándo se le otorgará nuestra confianza a la fotografía?, ¿Perderá el público la sensación de realidad al observar una fotografía? ¿Cuál es el límite tolerable del trucaje?. Por lo que este trabajo intentará, encontrar las respuestas pertinentes para estas significativas preguntas.

Capítulo 1 historia de la fotografía

Los principios de la fotografía son relativamente simples. El aspecto técnico fundamental por el cual se obtienen las imágenes

es el de cámara oscura. Tal principio consiste en una caja completamente estanca al paso de luz con un orificio pequeño (estenopo) en uno de sus lados. El estenopo es direccionado hacia un objeto iluminado. Tal objeto refleja los rayos lumínicos, éstos atraviesan el orificio y se proyectan dentro de la cámara oscura de forma invertida tanto vertical como horizontalmente.

El principio de cámara oscura data de miles de años de antigüedad, Aristóteles, filósofo griego que vivió en Atenas entre 384 y 322 a.C, afirmaba que si se practicaba un pequeño orificio sobre la pared de una habitación oscura, un haz luminoso dibujaría sobre la pared opuesta la imagen invertida del exterior. Leonardo da Vinci (1452-1519) fue el primero en elaborar una guía completa e ilustrada sobre el tema.

Figura 1: Gráfico explicativo de la Cámara Oscura (Elaboración propia)

Además de la cámara oscura otros dos importantes elementos son el obturador y el diafragma: el primero es el encargado de regular cuánto tiempo se permitirá el paso de luz hacia el material fotosensible. El diafragma en cambio no regula el tiempo, sino la cantidad de luz que atravesará hacia la cámara oscura; es comparable con el iris del ojo humano, y por lo general en la mayoría de las cámaras permite escoger distintas aperturas para

aumentar o disminuir la cantidad de luz que ingresa.

Otros de los principios básicos, y tal vez el más importante, de la fotografía es la sensibilidad a la luz (fotosensible). Fue éste el punto que retrasó tantos años el descubrimiento de la fotografía. Este principio permite que ciertas soluciones expuestas a la luz generen un cambio químico en su estructura.

En la mayoría de los procesos fotosensibles utilizados para la fotografía intervienen las sales de plata. Las mayormente utilizadas para la fotografía son: yoduro de plata , cloruro de plata y bromuro de plata. Una vez que cualquiera de estos tres haluros hace contacto con la luz, genera en ellos un cambio químico irreversible.

En el caso de la fotografía digital el material sensible se aloja en un sensor cargado de celdas de silicio , que posee la propiedad que al entrar en contacto con luz, transmite la corriente eléctrica, y regresa a su estado normal cuando la luz ya no incide en él.

Toda imagen que se genera en la emulsión, tanto en la tecnología digital como analógica, recibe el nombre de imagen latente. Ya que es una imagen que desaparecerá si toma contacto con luz. Para evitar la pérdida de la imagen en el proceso analógico ésta debe ser sometida a un proceso de revelado. En el caso de la tecnología digital debe esperarse hasta que la información captada por el sensor se transforme en información binaria y se almacene en una memoria.

El proceso de revelado consta básicamente de tres pasos

fundamentales: el primero en el cual se genera gran cantidad de átomos de plata alrededor de cada átomo de plata inicial. El segundo, que elimina las demás sustancias fotosensibles que no fueron sensibilizadas en la exposición. El tercer paso es el lavado con agua que permite limpiar la película de cualquier material residual que pueda afectar posteriormente la durabilidad de la misma.

El positivado es la segunda fase del proceso negativo - positivo y permite obtener copias positivas de un negativo original. Existen dos formas básicas de copiado. El primero es la copia por contacto en la que se superpone un negativo sobre un papel emulsionado fotosensible y de esta manera se produce una copia del mismo tamaño que el negativo. La segunda forma es la ampliación, que consiste en el direccionamiento de un haz de luz sobre el negativo generando así una proyección sobre el papel emulsionado. El tamaño de esa proyección estará determinado por la distancia entre el negativo y el papel emulsionado. Vale aclarar que solo el proceso de copia por contacto mantiene la misma calidad de imagen del original, ya que las copias por ampliación producen pérdida de definición a medida que se amplía una imagen más allá de su tamaño original.

1.1 El daguerrotipo

El daguerrotipo lleva el apellido de quien se autoproclamó como el inventor de esta novedosa tecnología, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) . Lo cierto es que Daguerre sólo perfeccionó un invento originalmente desarrollado por Joseph Nicéphore Niépce

(1765-1833).

Expresa Mónica Incorvaia en su libro La fotografía un invento como historia:

Daguerre empleaba un cámara oscura para realizar sus creaciones y enterado de los trabajos de Niépce inició una correspondencia a la que el inventor respondió con reticencia. Pero cuando éste comprobó que había gastado su fortuna sin resultados que pudieran darle lustre académico o ganancia comercial optó por aceptar la propuesta de asociarse con aquel hombre tan hábil para los negocios. El contrato que se firmó en 1829 establecía que Niepce aportaba "un medio nuevo... para fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante" y Daguerre "un nuevo sistema de cámara oscura , su talento y su industria".

(2007, p. 24)

Cuatro años después de la firma de tal contrato , Nicéphore Niepce falleció por lo que Daguerre continuó experimentando por su cuenta basándose en las técnicas desarrolladas por Niepce. En 1839 presentó su invención, el daguerrotipo.

El daguerrotipo es un sistema de captación de imágenes que otorga una copia única, el proceso consistía en una placa pulida que por lo general era de cobre, revestida por un lado de plata. A tal placa se le aplicaba una solución de polvo de piedra pómez y aceite de oliva, para luego ser lavada con ácido nítrico disuelto en agua. Luego la placa era calentada y expuesta a vapores de yodo. La plata combinada con el yodo, formaban yoduro de plata,

que como se mencionó anteriormente posee la capacidad de ser fotosensible.

Por tal motivo, desde ese momento toda manipulación de esa placa debía hacerse a oscuras. Una vez colocada en la cámara había que esperar entre 15 y 30 minutos para obtener una copia clara y visible.

En un cuarto oscuro la placa se sacaba de la cámara y era sometida a vapores de mercurio que revelaban la imagen, éstos se adherían a las zonas expuestas formando una amalgama blanca de mercurio y plata, las zonas no expuestas en las que permanecía el yoduro de plata, no reaccionaban con el mercurio.

La superficie de los daguerrotipos posee un gran pulido que semeja un espejo cuando se encuentran en buen estado de conservación. La imagen obtenida es monocromática y puede observarse tanto en positivo como en negativo dependiendo del ángulo de vista y de iluminación. Es posible encontrar daguerrotipos con más de un color presente, en esos casos se trata de daguerrotipos coloreados posteriormente.

Por lo general los daguerrotipos se entregaban en estuches realizados de madera y piel. Esto le confería un carácter de pieza valiosa y artesanal además de resguardarlo de la luz y las condiciones climáticas.

El daguerrotipo obtuvo un gran éxito mundial, no solo debido a las cualidades del invento, sino a que el Estado francés efectuó la compra de la patente y se encargó de promocionarlo en todo el mundo.

El género más explotado por el daguerrotipo, sin dudas, fue el retrato. Las principales ciudades del mundo contaban con al menos un estudio especializado donde cualquier persona que disponía del dinero requerido podía ser inmortalizado con este novedoso método.

Los retratados asistían al estudio, donde eran asesorados por el fotógrafo, quien les sugería vestimentas adecuadas para lograr los mejores resultados. Además contaban con sillas cómodas y muebles preparados para poder mantener quieto al retratado durante los cuantiosos segundos que duraba la captación de la imagen.

Era una tarea difícil ser daguerrotipado había que colaborar con el operador, porque uno no sólo se forzaba a quedarse quieto durante medio minuto. Sino también a mantener una expresión natural. Si el aspirante se movía, la imagen quedaba arruinada; si no podía adoptar una expresión cómoda a pesar de la incomodidad, el resultado sería tan forzado que equivalía a un fracaso. (Newhall, 2002, p.32)

Los costos de los daguerrotipos fueron disminuyendo notablemente a medida que se difundía el invento y se creaban nuevas invenciones, esto permitió acceder a mayor público a ser retratado.

1.2 Del calotipo al colodión húmedo

El calotipo (1841) fue un invento contemporáneo al Daguerrotipo. Su inventor fue William Henry Fox Talbot (1800 - 1881) . El calotipo utilizaba como soporte el papel , que era emulsionado mediante un pincel con nitrato de plata, para una vez seco

sumergirlo en yoduro de potasio y volver a secarlo.

Al momento de realizar la toma , se volvía a sensibilizar el papel sumergiéndolo en una solución de nitrato de plata y ácido gálico. Se lo colocaba entre dos láminas de cristal dentro de la cámara. El tiempo de exposición era similar al del daguerrotipo y el revelado se hacía con baños de nitrato de plata y ácido gálico para luego practicarle un baño de cera que transparentaba el papel. De esta forma se obtenía un negativo que era copiado por contacto sobre otro papel emulsionado con los mismos componentes que el anterior. El resultado final eran imágenes algo faltas de contraste con dominantes sepias y violetas.

Si bien el calotipo presentaba imágenes con menor contraste y significativamente menos definidas que un daguerrotipo, poseía una característica que lo diferenciaba claramente, el poder realizar copias. Esto permitía que se pudieran realizar cuantas copias se quisieran de un calotipo ya que funcionaba por medio del sistema de negativo - positivo que se utiliza actualmente.

A pesar de este claro beneficio que presentaba, el público en general prefería el brillo y definición del daguerrotipo y le tomó varios años inclinar esa preferencia hacia su invención. "El calotipo era más económico y tenía la enorme ventaja que podían hacerse cuantas copias se quisieran, pero durante un buen tiempo las preferencias del público se inclinaron por el daguerrotipo con su imagen refinada y brillante". (Incorvaia, 2008 p.35).

El colodión húmedo (1851) basa su principio en la albúmina. Este compuesto se obtiene a partir de las claras de huevo batidas y

únicamente impermeabiliza al papel, sellando las fibras para aumentar la nitidez de la imagen e incrementar el brillo. La fotosensibilidad necesaria para crear la imagen nada tiene que ver con la albúmina, sino que es lograda por la flotación del papel en una solución de sales de nitrato de plata que permanecen en suspensión sobre la capa de albúmina sin impregnar las fibras de papel.

La búsqueda de un sustituto para esa sustancia allanó el camino para que Frederick Scott Archer (1813-1857) descubriera el colodión, una sustancia actualmente conocida como nitrato de celulosa.

La técnica del colodión húmedo obtenía imágenes de similar calidad al daguerrotipo, requería exposiciones de apenas segundos y permitía múltiples copias. Newhall afirma que fue tal el éxito de esta técnica que: "En el curso de una década, el sistema reemplazó por completo a los procesos del daguerrotipo y del calotipo. alcanzando su reinado supremo hasta 1880" (2002, P.59)

El principal obstáculo que tenía era que requería que todo el procedimiento se realizase con la placa húmeda ya que si se secaba perdía sensibilidad a la luz. Por lo que el emulsionado, la toma y el posterior revelado se debían hacer en poco tiempo para evitar que se secara. Esto obligaba a los fotógrafos que deseaban salir fuera de sus estudios a transportar con ellos una especie de laboratorio ambulante.

El colodión húmedo permitió que se extendiera la fotografía por diferentes partes del mundo y además fomentó que se ampliaran los

usos más allá de los retratos, siendo así realizadas fotografías científicas y coberturas bélicas con esta tecnología.

1.3 La placa seca y el formato definitivo

En 1871 el médico inglés Richard Leach Maddox (1816-1902) publicó en una revista especializada un nuevo procedimiento denominado gelatino-bromuro. Esta técnica consistía en aplicar sobre una placa de cristal una solución compuesta por bromuro de cadmio y nitrato de plata. Obteniendo así bromuro de plata, una sustancia fotosensible que actualmente se continúa utilizando.

Este compuesto eliminaba el gran problema de mantener humedad constante sobre las placas y simplificaba muchísimo la operatoria.

Algunos problemas que habían afligido al fotógrafo. durante mucho tiempo quedaron abruptamente solucionados. Ya no hacía falta transportar un cuarto oscuro hasta el lugar de la acción porque las placas conservaban su sensibilidad durante meses y podían ser reveladas satisfactoriamente tiempo después de haber sido impresionadas. (Newhall, 2002, p.124)

Tan solo tres años después se comenzaron a fabricar y vender en Inglaterra las primeras placas secas con gran éxito.

A pesar del descubrimiento de Richard Maddox, las placas secas continuaban siendo frágiles ya que estaban confeccionadas en vidrio. Para solucionar este inconveniente surgió la aparición del nitrato de celulosa, también conocido como celuloide, el cual es un derivado del papel transparente flexible y resistente pero que produce combustión espontánea si supera los 40 grados de

temperatura.

Estos descubrimientos sentaron las bases técnicas para la realización de lo que hoy conocemos popularmente como rollo de fotos.

Pero fue George Eastman (1854-1932) quien comenzó a producir placas secas hacia 1880. Luego amplió su negocio al de las cámaras creando la Kodak N° 1 . Tal cámara era comercializada, cargada para obtener cien fotogramas. Una vez agotados, la cámara debía enviarse a la empresa Kodak para revelar y se le entregaban las copias al cliente junto con su cámara cargada con 100 nuevos fotogramas. Luego de la Kodak N° 1 , se sucedieron varios modelos hasta llegar al sistema de rollos que conocemos actualmente.

La clave del éxito de Kodak residía en la simplicidad del proceso.

Todo lo que debía hacer el propietario de una Kodak era enfocar su cámara hacia el tema, liberar el obturador mediante un botón, correr la película de cuadro para la próxima toma y rearmar el obturador tirando de un cordel, que reponía su mecanismo de relojería. El slogan publicitario de Eastman, *Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto* era exacto y atrajo la atención de su público. (Newhall, 2002 p. 129)

A partir de esta etapa la fotografía ingresó en todos los hogares del mundo, permitiendo así el acceso a la fotografía a nuevos fotógrafos casuales, dando origen al fotógrafo aficionado. Algunos de ellos como Cartier Bresson (1908-2004), Jacques Lartigue (1894-1986) y Horacio Coppola (1906), serían en los próximos años los

futuros íconos de la fotografía mundial.

El próximo paso en el desarrollo de la fotografía era conseguir que la película fotosensible pudiera captar los colores y no tan solo una escala de grises.

El primer paso lo dio el físico inglés James Clark Maxwell (1831 - 1879), cuando en 1861 realizó un experimento en la *Royal Institution* de Londres. En tal ocasión Maxwell demostró que todo color puede ser recreado a través de rayos lumínicos rojos, verdes y azules, que combinados en distinta proporción conformaban los distintos matices. Newhall explica claramente la demostración realizada por Maxwell :

Proyectó tres transparencias de una cinta de tartán sobre una pantalla, Frente a cada proyector se había colocado. una placa de cristal coloreada; una roja, una azul y una verde. Cada transparencia había sido realizada sobre un negativo que Thomas Sutton hizo a través de idénticas placas de cristal o filtros; cada una era teóricamente un registro de los rayos rojos, azules y verdes reflejados por la cinta. El resultado fue una fotografía en color, tosca, pero profética del futuro. (2002 p. 272)

De esa forma se conformó la teoría de los colores aditivos. Los tres colores en igual proporción conforman blanco, la sumatoria de rojo y verde el amarillo, el rojo y el azul forman el magenta y el verde y el azul, el cian.

Esta teoría possibilitó que en los años siguientes se continuara experimentando con la fotografía a color, pero aún presentaba

varios problemas e incomodidades para su realización. No fue hasta 1935 que Kodak lanzó al mercado su película *Kodachrome*, primero para uso cinematográfico y un año después para cámaras fotográficas. Esta película tenía un aspecto similar a una blanco y negro, pero permitía tomar fotografías a todo color. Años más tarde se lanzarían al mercado nuevas películas color, cada vez con mejor representación tonal y mayor calidad final.

Capítulo 2 fotografía analógica y trucaje

El interés que el trucaje presenta como método reside en que interviene, sin previo aviso, dentro mismo del plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que, como hemos visto, consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza (Barthes 1982, p. 17).

Como fue mencionado en el capítulo anterior la historia de la fotografía atravesó muchos momentos, debió esperar diferentes y valiosos descubrimientos para perfeccionarse y lograr crear un

sistema de captación de imágenes accesible para todas las personas.

Una vez popularizada, la fotografía inundó de imágenes el mundo. Las familias comenzaron a tener recuerdos de sus momentos preciados, de sus familiares fallecidos y de los sitios que visitaban. Este ingreso de la fotografía a los hogares no es menor, ya que las personas no solo comenzaban a otorgarle a sus fotografías una gran importancia sino que le concedían su entera confianza. No se dudaba de la realidad del retrato del abuelo, era tangible , era el abuelo allí sentado para siempre.

Otra importante función de la fotografía, fué que permitió descubrir momentos que no eran conocidos ya que la única forma de observar el mundo era a través del propio ojo humano. Mediante el uso científico de la fotografía fueron posibles valiosos descubrimientos que ampliaron el conocimiento popular y permitieron comprender y difundir nuevos conocimientos, a continuación se explicarán dos de ellos.

Edward James Muggerridge (1830-1904), también conocido con el nombre de Eadweard Muybridge, era un fotógrafo inglés que trabajaba en Norteamérica estudiando el movimiento que realizaban los caballos al galopar. El experimento es claramente explicado por Newhall:

Junto a la pista colocó doce cámaras. [...] A lo largo de la pista se dispusieron también resortes enlazados con llaves eléctricas; el caballo, al pasar, los sacudía y los rompía uno tras otro; así, los obturadores quedaban accionados por

un control electromagnético [...]. Aunque las fotografías eran poco más que siluetas mostraban claramente que todas las patas del caballo quedaban elevadas, sin tocar el suelo [...]. Ninguna de las fotografías mostraba la conocida *posición del caballito de madera*, las patas delanteras estiradas hacia delante las traseras hacia atrás, que había sido tan tradicional en la pintura. (Newhall, 2002, p.119)

Sus fotografías dieron lugar a críticas acerca de las nociones preconcebidas del movimiento en las artes plásticas y se empezaron a utilizar como ejemplos para realizar imágenes veraces del movimiento animal.

También Etienne Jules Marey (1830 - 1904) quien se inspiró en la obra de Muggeridge e ideó un recurso fotográfico que permitió registrar los patrones de articulación y las líneas de trayectoria de los cuerpos en movimiento. Esta técnica llegó a conocerse por el nombre de cronofotografía, la cual mostraba cada fase del movimiento en su correcta posición en relación con todas las demás fases registradas en la misma placa.

Con estos ejemplos se quiere demostrar que nadie dudaba que las imágenes captadas por la cámara fotográfica no fueran reales, a pesar de que no fueran comprobables por el ojo humano. Estos estudios influenciaron claramente el arte, y los pintores de la época comenzaron a utilizarlos como referencia a la hora de pintar personas o animales en movimiento.

No existe una fecha precisa donde se pueda fijar el inicio del trucoje fotográfico, pero sí existen datos precisos que permiten

ubicar en la historia a esta técnica. Gisèle Freund en su libro *La fotografía como documento social* explica: "El retoque del negativo fue un invento del fotógrafo Múniques Hampfstängl. En la exposición de 1855, en Francia se exhibieron por vez primera fotografías retocadas". (2008 p.63).

Tales fotografías eran retratos exhibidos en la versión directa y retocada, logrando así un gran efecto en el público. Lo cierto es que si bien la gente admiraba la capacidad de la fotografía como herramienta para retratarse, no siempre se veían beneficiados con los resultados. Además, el desarrollo técnico de las ópticas generaba cada vez mayor nitidez y por consiguiente los retratos adquirirían mayor detalle, muchas veces indeseado. Es por eso que el servicio de retoque funcionaba como una forma de suavizar los detalles no deseados que la fotografía captaba satisfaciendo así a los clientes.

2.1 Métodos comunes

El trucaje fotográfico es un proceso artesanal que requiere de mucha pericia y de profundos conocimientos técnicos. Quienes pudieron destacarse en este rubro sin dudas poseían una combinación de sabiduría técnica con una exquisita pasión artística.

Existen varios procesos y momentos donde una fotografía analógica puede ser falseada. El primer momento es el de la toma y en tal situación se solía utilizar el proceso que se conoce como doble exposición. La doble exposición consiste en capturar dos fotografías sobre la misma superficie fotosensible. De esta forma

se puede fotografiar por ejemplo en primer lugar un fondo, transportar la cámara y luego fotografiar un personaje, obteniendo así una fotografía única donde se combina el personaje sobre el fondo. De esa forma, en la primera toma se exponían ciertas zonas de la placa sensible y luego en la segunda toma se exponían aquellos haluros que no habían recibido luz en la primera exposición. La complejidad de esta técnica radica principalmente en la sumatoria de exposiciones, lo que la hace difícil de exponer correctamente.

Una vez tomada una fotografía y revelado su negativo existen variadas formas de trucarlas. Una muy común y con cientos de variantes es la conocida como enmascarado y se realiza al momento del positivado por ampliación. Esta técnica consiste en tapar ciertas zonas del papel emulsionado para evitar que la proyección del negativo logre imprimirse en ciertas zonas. Así se pueden quitar objetos que originalmente aparecían en la fotografía. Además, en un segundo paso, se puede proyectar un segundo negativo sobre esas zonas que anteriormente estaban cubiertas, generando así la aparición de objetos o personas donde originalmente no estaban.

La tercera técnica, es la que requería de mayor trabajo y dedicación y consistía en el dibujo directo sobre el negativo o sobre la copia. Esta metodología fue muy utilizada por los laboratoristas de la época, ya sea para colorear imágenes en blanco y negro o para alterar rostros, sonrisas y muecas. Como mencionamos anteriormente requería de enorme dedicación pero sus posibilidades eran infinitas y dependían sólo del talento del

retocador.

Joan Fontcuberta en su libro *El beso de Judas* explica algunos de los más comunes métodos de retoque en los retratos:

Técnicamente estos retoques se efectuaban en la cara de la emulsión del negativo con un lápiz graso que iba sedimentando capas o trazos para aumentar la densidad, o con un punzón para rascar y rebajar la densidad ya existente. A veces se recubría la emulsión con una laca para facilitar esta labor y lograr un resultado permanente. (2009 p.83)

Es válido mencionar que ciertos trucajes no fueron realizados con el fin de engañar al espectador sino con el de superar limitaciones técnicas. Por ejemplo, muchos fotógrafos realizaban fotografías de paisajes y por una limitación técnica los cielos aparecían demasiado oscuros y los demás tonos muy claros.

Para solucionar tal inconveniente tomaban dos fotografías, una donde el cielo poseía la tonalidad de gris que deseaban y otra donde los tonos restantes quedaban bien expuestos. De esta forma, combinándolos, lograban imágenes que se correspondían visualmente con la visión que las personas tenían de los paisajes. Por lo que podemos decir que en ese caso el trucaje era utilizado para generar similitud entre una fotografía y la visión humana.

2.2 Trucajes fotográficos en la historia

Oscar Rejlander (1813-1875), pintor y escultor sueco residente en Gran Bretaña elaboró en 1856 un intrincado cuadro artístico a

partir de diferentes fotografías combinadas. Titulado *Las dos sendas de la vida*. El cuadro reunía veinticuatro personas que fueron fotografiadas por separado y combinadas en una placa de 40 x 79 cm. Esta composición está dividida en dos partes: la del vicio en el lado izquierdo y la parte de la virtud en el derecho.

Figura 2: Oscar G. Rejlander: *Las dos sendas de la vida*, (1857)
Fuente: Newhall B. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili.

Fue tal el éxito de este tipo de obras que la reina Victoria adquirió varias de ellas.

El caso anteriormente mencionado ejemplifica el uso del trucaje con aplicaciones puramente artísticas. El siguiente ejemplo es una fotografía trucada por el artista Peter Kennard (1949) . En ella se puede ver el retrato de la reina Victoria con una particularidad; el rostro fue reemplazado por el de Margaret Thatcher, quien había hecho un llamado a la vuelta de los valores victorianos (arduo trabajo, el deber y la autosuficiencia). Si bien la fotografía es una expresión artística por parte de su autor, tiene fuerte carga conceptual y una potente crítica política.

Figura 3: Peter Kennard , *Maggie Regina*. Fuente: David Evans , *Photomontage a political weapon* Gordon Fraser Gallery (1983)

En el libro del psicólogo Henri Goddard (1866-1957), *La Familia Kallikak: Un estudio de la herencia de la debilidad mental* (1912), se realiza un extenso estudio sobre el tema. Goddard concluyó que una gran variedad de rasgos mentales eran hereditarios, y que la sociedad debía controlar la reproducción de los "débiles mentales". Para ilustrar su publicación incluyó fotografías de personas con discapacidad. Años más tarde el biólogo y paleontólogo Stephen Jay Gould (1941-2002) denunció, tras un estudio, que las fotografías presentes en la investigación de Henri Goddard habían sido retocadas para crear una sensación siniestra en los rostros de los fotografiados.

Figura 4: Fotografía de niños. Fuente: *The Kallikak Family* (1912)

En la extinta Unión Soviética (1917-1991), era costumbre de las autoridades trucar fotografías con fines propagandísticos y de reescritura del pasado. Para ello contaban con personal especializado que se encargaba de eliminar personajes que según su criterio, habían caído en desgracia, o de agregar a las imágenes dramatismo con fines propagandísticos.

Tal fue la gran manipulación del régimen soviético que todavía no se cree con certeza si las fotografías conocidas como originales, realmente lo son, ya que se han encontrado gran variedad de trucajes para una misma imagen.

El fotógrafo ucraniano Yevgeni Khaldei (1917-1997) tomó una famosa fotografía sobre el tejado del Reichstag el 2 de mayo de 1945. Esta fotografía sufrió varias modificaciones. El fotógrafo añadió

humo en el horizonte, para dar más dramatismo y reforzar su afirmación de que aún se combatía en Berlín en el momento de tomar la fotografía. Además, un mes después de tomar la fotografía, se ordenó una nueva manipulación por parte de las autoridades soviéticas, en la que se eliminó el reloj de la mano derecha del oficial, porque los soviéticos consideraban que el lucir dos relojes de pulsera daría una imagen de saqueadores al Ejército Rojo . Por último se volvió a oscurecer aún más el humo de fondo.

Figura 5: Bandera soviética sobre el Reichstag, Yevgeni Khaldei (1945) Fuente: Disponible en <http://tiny.cc/k4y81>

Además, al no disponer de ninguna bandera soviética en el frente, Khaldei improvisó una con tres manteles rojos cosidos , sobre los que se aplicaron una hoz y un martillo. Khaldei afirmó que todavía se luchaba contra los alemanes en el Reichstag al tomarse esta fotografía. No obstante, según especialistas, la tranquilidad con la que parecen andar las fuerzas soviéticas en la calle hace pensar que la lucha ya había terminado. Por otra parte, existieron varios soldados soviéticos que reclamaron el honor de haber sujetado la improvisada bandera.

Otra persona habituada al uso del fotomontaje en su régimen fue Mao Tse Tung (1893-1976) , líder del Partido Comunista chino. Mao ordenó modificar cientos de fotografías donde posaba junto a personas que ya no poseían su simpatía o habían traicionado los valores que proponía su régimen. Un claro ejemplo de esto es la fotografía obtenida en 1958 donde Mao Tse Tung aparece junto a

Peng Cheng, quien era alcalde de Pekin.

Después de las purgas políticas lideradas por Mao, apareció la misma fotografía pero esta vez Peng Cheng fue eliminado de la imagen.



Figura 6: Peng Chen eliminado de la fotografía. Autor desconocido.
Fuente: Fontcuberta J. (2009) *El beso de Judas*. Barcelona .
Gustavo Gili.

Con estos ejemplos se pretende demostrar que el uso del trucaje era una técnica difundida pero no necesariamente informada a la población, por lo que mayormente el efecto buscado con el trucaje era el de manipular la información contenida en la fotografía.

Un último ejemplo es el producido el 23 de octubre de 1940 durante un encuentro entre Hitler y Franco en la estación de Hendaya. La fotografía se trata de un montaje, ya que se conserva el negativo en el que el andén está vacío, mientras que en la fotografía

publicada aparecen literalmente pegadas sobre él las figuras de Franco y de Hitler, junto con la de un militar alemán.

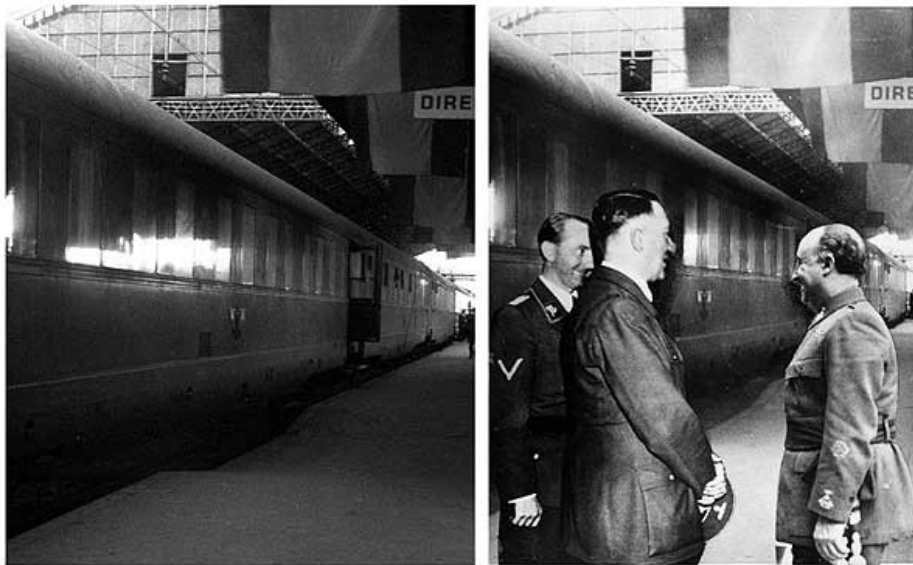


Figura 7: Fotomontaje estación de Hendaya.

Fuente: Diario el mundo. Disponible en:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/16/espana/1161022662.html>

Es válido aclarar que observar la mayoría de estas imágenes actualmente no es comparable a observarlas en la cultura de la época que fueron trucadas. Actualmente se posee cierto entrenamiento natural para distinguir trucajes y muchas de estas imágenes pueden parecernos burdas y mal realizadas, pero en su contexto histórico la mayoría del público las consideraba como reales y no generaban ningún tipo de duda sobre ellas.

En los ejemplos anteriormente vistos se citaron diferentes tipos de fotografías, algunas pertenecientes al género periodístico o propagandístico así como también ejemplos de fotografías artísticas. Las del primer grupo deberían poseer una obligación

ética y moral de expresar la realidad tal cual sucedieron los acontecimientos , mientras que las del género artístico pueden poseer mayores licencias creativas. A pesar de esto , son útiles para demostrar que el trucaje y retoque fotográfico mediante técnicas de laboratorio fue utilizado con frecuencia con diferentes fines.

Capítulo 3 fotografía digital y trucaje

Sin dudas la segunda revolución de la imagen se produce con la aparición de la fotografía digital.

La invención de esta tecnología se remonta hacia 1970 cuando

Steven Sasson (1950) un ingeniero electrónico de Kodak, recibió instrucciones de su supervisor de encontrar una forma de construir una cámara usando sensores de imagen sólidos.

Sasson tomó la primera fotografía digital en diciembre de 1975. De acuerdo con el autor, la imagen tardó 23 segundos en grabarse en el casete, y después otros 23 segundos para ser leída de la unidad reproductora hacia la televisión.

Desde allí comenzó la carrera por lograr un equipo que pudiera comercializarse al público y ser producido en masa.

Las principales ventajas que presenta la fotografía digital son varias. Una de la más importantes es la instantaneidad, término muy ligado a la historia de la fotografía que vuelve a surgir. Con la fotografía digital una vez tomada la imagen solo hace falta descargarla para poder verla, no requiere de ningún proceso de revelado para que pueda ser vista. Además, actualmente todas las cámaras digitales permiten observar en una pantalla las fotografías al instante.

Otro beneficio es que las imágenes digitales llevan consigo información que indica los valores de la toma así como la fecha y la hora exacta.

Por último, la tecnología digital permitió la incorporación de cámaras en prácticamente todos los dispositivos móviles. Logrando así crear nuevos artículos que como característica especial incluían cámara fotográfica. Por lo que la cámara en algunos casos dejó de ser el objeto en sí y pasó a ser un complemento de otro objeto. Por ejemplo los celulares con cámara fotográfica o los

reproductores de música portátiles con cámara.

la principal desventaja que trajo la tecnología digital es la facilidad que presenta para el trucaje. A través de diferentes clases de programas informáticos es posible modificar una imagen con relativa sencillez. Sin embargo se observó en ejemplos anteriores que la practica del trucaje era de uso común antes de la aparición de la imagen digital, por lo que la fotografía digital no creó nada nuevo sino que expandió las posibilidades. Fontcuberta en *El beso de Judas* habla al respecto: "La irrupción de la tecnología digital no sólo ha demostrado que la fotografía era un medio primitivo sino también degenerado". (2009, p. 150)

3.1 Principios técnicos de la fotografía digital

El mayor cambio con respecto a la fotografía analógica radica en el hecho de que se reemplaza la película fotosensible por un sensor de la misma índole. Este elemento principal común a todas estas cámaras es un chip semiconductor sensible a la luz y existen dos tipos: los Dispositivos de Cargas Acopladas (CCD del inglés *Charge Coupled Device*), que fueron los primeros en aparecer en el mercado, y los más recientes Semiconductor de Óxido de Metal Complementario (CMOS del inglés *Complementary Metal Oxide Semiconductor*).

En un sensor CCD, la información de cada una de las celdas es enviada a través del chip hacia una de las esquinas del dispositivo, y ahí un convertidor análogo a digital traduce el valor de cada una de las celdas a información digitalizada. De esta manera, se mantiene simple la estructura del sensor, a costa

de la necesidad de un circuito adicional importante que se encargue del tratamiento de los datos recogidos por el.

La principal diferencia de un sensor CMOS con respecto a un CCD radica en que en los primeros la digitalización se realiza píxel a píxel dentro del mismo sensor, por lo que requiere menor cantidad de circuitos accesorios. En cada celda de una matriz CMOS encontraremos varios transistores, conformando cada uno de los píxeles del sensor, que amplifican y procesan la información recogida. Esta manera de efectuar la lectura de la imagen es más flexible, ya que cada píxel se lee de manera individual.

Tanto los sensores CCD como los CMOS están fabricados con materiales semiconductores, concretamente de metal-óxido (MOS) y están estructurados en forma de una matriz, con filas y columnas. Funcionan al acumular una carga eléctrica en cada celda de esta matriz en proporción a la intensidad de la luz que incide localmente sobre ella. A mayor intensidad luminosa, mayor carga acumulada.

Por lo tanto la película es sustituida por estos dispositivos que después de filtrar los colores transforman la luz en una señal eléctrica y la convierten en información binaria para luego almacenarla en la memoria de la cámara.

Pueden encontrarse distintas clases de memorias. Las más comunes son las *SD Card* y *Compact Flash*. La capacidad de almacenamiento de la memoria limitará la cantidad de fotografías que se puedan guardar en ella.

Una vez almacenada en la memoria, esa fotografía constituye un

conjunto de datos digitales. Por lo que se pueden generar infinitas copias como si se tratara de cualquier otro tipo de archivo informático.

3.2 Montaje y retoque digital

El ordenador puede efectuar una amplia gama de manipulaciones y otras mejoras en la imagen que serían casi imposibles en el cuarto oscuro tradicional. El tratamiento de imágenes puede dividirse en mejoras - retocar y preparar las imágenes para imprimirlas- y manipulaciones, mediante las cuales se alteran fundamentalmente las imágenes en algún sentido.

(Davies, 2000 p.120)

El padre del retoque fotográfico es el programa desarrollado por la empresa productora de software Adobe Systems Inc llamado *Photoshop*. La primera versión de este programa salió al mercado en 1990. Este software en cuestión fue adquiriendo nuevas y mejoradas versiones año tras año ,llevando ya en el mercado más de 20 años.

Su éxito se debe principalmente al conjunto de herramientas que pone a disposición del usuario. Las posibilidades de acción son prácticamente infinitas y dependen exclusivamente de la capacidad del operador.

El software permite generar variaciones en la imagen de todo tipo, desde tamaños, perspectivas, colores hasta el recorte e inclusión

de nuevos objetos. Posee una particularidad que lo distingue ya que no incluye herramientas que sean de uso específico para un solo tipo de acción, sino que brinda gran cantidad de opciones para obtener resultados similares. Esto genera que cada usuario experimentado tenga sus propios métodos de trabajo con los que se siente cómodo para llegar a los resultados deseados.

Además de Software pago como es *Adobe PhotoShop*, existen diferentes variantes gratuitas y otras comerciales que intentan competir con distinto éxito en el mercado del software de retoque digital.

A continuación figuran algunos de las herramientas y modificadores que se utilizan en el retoque digital.

Brillo y contraste: este filtro permite corregir irregularidades en imágenes claras u oscuras, así como también realzar los colores de las mismas mediante el contraste. Es muy útil para crear efectos de gran dramatismo en algunas fotografías.

Ajuste de curvas de colores: corrige la predominancia de un color por sobre el resto, normalmente por una iluminación inapropiada. Por ejemplo, la mayoría de las imágenes sacadas en interior donde hay luz incandescente tienden a ser amarillentas. Este filtro permite corregir la intensidad de los colores y de esta manera equilibrar la imagen hacia una tonalidad neutra.

Tono, saturación y luminosidad: se utiliza para corregir las imágenes que por una u otra razón presentan exceso o falta de color, así como tintes de colores que no son correctos.

Balance de color: es similar en funcionamiento y función a las curvas de color, pero su forma de uso difiere. Es ideal para corregir rápidamente tintes de color tanto en la luz, tonos medios y sombra de manera independiente entre sí y entre cada uno de ellos ya que permite aumentar y disminuir la presencia de cada color.

Niveles de color: su funcionamiento aunque similar al balance de color, difiere de este último porque permite regular no sólo la fuerza de cada color, sino su luminosidad y gama en la imagen en general o en cada uno de los canales que la conforman. Es ideal para corregir imágenes muy oscuras o muy claras que además tengan problemas con el tinte en general.

Colorizar: este filtro es ideal para dar un tinte general a toda la imagen. Ya sea para hacer una imagen con tonalidad sepia o de cualquier otro color.

Umbral: trabaja separando la imagen en dos colores plenos (negro y blanco) y gracias a la utilización del punto medio se puede definir dónde está el umbral de separación de ambos con respecto a la luminosidad original de la imagen. Es muy útil a la hora de limpiar (por ejemplo) dibujos hechos a lápiz, ya que realza los bordes y genera una imagen de alto contraste.

Estos son solo algunos de los modificadores que se pueden aplicar a la imagen. Pero además se debe mencionar que aplicar todos estos

filtros es posible mediante un sistema de capas. Las capas amplían las capacidades de un editor fotográfico enormemente. Éstas pueden imaginarse como recortes que tienen la posibilidad de superponerse sobre un fondo o sobre otro recorte. Además cuentan con efectos de transparencia. De esta manera, gracias a esta herramienta, es posible unir dos imágenes o fragmentos de las mismas para conformar una nueva. Por ejemplo, podría tomarse la cara de una persona y colocarla en el cuerpo de otra. También es útil para representar texturas sobre diversos fondos.

La técnica más simple para empezar es copiar y pegar partes de imágenes. Muchos programas informáticos incluyen diversas herramientas que permiten seleccionar áreas de las imágenes. Una vez seleccionada, esa parte se puede copiar y pegar en el punto de la imagen que se decida.

(Davies, 2000 p.124)

Las capas pueden combinarse también con diferentes modos de fusión que, según la modalidad seleccionada permitirá la unión de varias capas con distintos tipos de transparencia, aumentando o reduciendo determinados colores u otorgando menor o mayor contraste. Su uso puede ser muy variado y está limitado sólo a la imaginación del usuario. De esta manera abre una puerta de posibilidades enormes a la hora de editar una imagen, desde efectos espectaculares y complejos, o tan sutiles que no pueden ser diferenciados de una imagen sin retocar.

3.3 Casos actuales

En el 2003, Brian Walski (1958), fotógrafo del diario Los Angeles Times, tomó dos imágenes en las afueras de Basora, donde un grupo de iraquíes eran custodiados por soldados británicos. En una imagen, uno de los soldados ordena a un iraquí a que no se levante mientras éste mira para otro lado. En la siguiente, el hombre iraquí sí mira al soldado, pero la actitud de éste es aparentemente indiferente. Walski decidió que las fotografías por sí solas no eran lo bastante dramáticas y las combinó, creando un fotomontaje que fue publicado en portada y que, posteriormente, causaría su despido.

Figura 8 : Fotografía de Brian Walski. Compuesta por 2 imágenes. (2003) Fuente: disponible en <http://tiny.cc/j8q6a>

Otro caso destacable por su primitiva ejecución lo protagonizó en 2007 el diario español *As* especializado en deportes. En esa ocasión se procedió a eliminar de forma burda un cartel publicitario del diario *Marca*, medio competidor, repitiendo al público de las tribunas.

Figura 9: Diario *As* España (2007) Fuente: disponible en <http://tiny.cc/2hr4u>

El tercer ejemplo ocurrió en fechas cercanas a la navidad de 2005. El caso en cuestión lo protagonizó la Casa Real española ya que al verse impedida de juntar a los nietos de los reyes para una

fotografía, decidieron montar una imagen a partir de varias fotografías tomadas en diferentes lugares. El resultado habla por sí mismo. La imagen final posee importantes errores tanto de perspectiva como de color, y el recorte es evidente. Como resultado se obtiene una imagen intrigante a primera vista y que con solo observarla por unos instantes permite descubrir los incontables errores de trucaje.

Figura 10: Fotografía de la familia Real de España (2005) Fuente: disponible en <http://tiny.cc/yl3t6>

No reviste la misma importancia una fotografía de prensa que una publicitaria o una artística. Ni tampoco una fotografía bélica que una de un evento deportivo, ya que los géneros publicitarios o artísticos poseen mayor libertad creativa y no deben necesariamente mostrar la realidad en su mas puro estado. Por el contrario los géneros ligados a ilustrar noticias y hechos de la realidad poseen exigencias mayores en cuanto a las imágenes que publican. Deben mostrar la realidad intentando intervenir en los sucesos de la menor forma posible.

El objetivo de ejemplificar con casos reales es demostrar que actualmente se está haciendo un uso irresponsable de las herramientas de retoque.

En 2008 Irán distribuyó una fotografía en la que se podía ver el lanzamiento de cuatro misiles. La idea era demostrar su potencial militar al mundo, y en parte lograron su objetivo ya que la fotografía recorrió varios diarios en todo el mundo. A pesar de

esto un grupo de expertos del *New York Times* denunció que la fotografía estaba manipulada digitalmente. La agencia de noticias France-Presse, quien había distribuido la imagen a los diferentes medios, comenzó una investigación y lograron determinar la fuente original de la fotografía. *Sepah News*, un medio oficial de la guardia revolucionaria iraní, reconoció el montaje y al día siguiente distribuyó la fotografía original. En ella se puede apreciar cómo una de las lanzaderas de misiles no había funcionado por lo que se había recurrido al fotomontaje para suplir la falla.



Figura 11: Misiles en Irán. Fuente: disponible en <http://tiny.cc/i7nz9>

En 2009 durante protestas sociales en Honduras el diario *La Prensa* de aquel país publicó en su edición impresa una página con varias fotografías que ilustraban la noticia. Una de ellas pertenecía a un joven herido siendo cargado por varias personas. Tal toma fue denunciada por un grupo de periodistas independientes que encontraron la original donde aparecía la misma persona pero con varias manchas de sangre. Estas personas atribuyeron esta limpieza de la imagen a la posición editorial del diario cercana al

gobierno de Honduras. El periódico emitió un comunicado alegando que por un error en su proceso, la gráfica publicada en la edición del lunes 6 de julio del joven que murió en la manifestación del domingo, había salido distorsionada.



Figura 12: Diario La prensa Honduras . Fuente disponible en:
<http://tiny.cc/62rh1>

Un caso reciente despertó gran notoriedad en los medios. Se trata del asesinato de Osama Bin Laden (1957-2011) como resultado de una operación militar estadounidense. El hecho ocurrió el 2 de mayo de 2011 en Pakistán.

Cuando se dio a conocer la noticia, los medios de todo el mundo comenzaron la búsqueda de una fotografía que probara la muerte. Esta búsqueda por la primicia hizo caer en un gravísimo error a una de las más importantes agencias de noticias.

La agencia Associated Press (AP) publicó y abasteció a diferentes medios de todo el mundo una fotografía que había comenzado a circular por internet. Lo cierto es que la fotografía en cuestión se trataba de un montaje realizado por medio de la unión de dos rostros. La composición mostraba un rostro con sangre fusionado con parte de la cara de Bin Laden, obtenida de una fotografía pre existente.



Figura 13: Fotografía trucada de Osama Bin Laden (2011). Fuente: Diario Perfil, Disponible en : <http://tiny.cc/g46el>

En este caso , el apremio por abastecer a los medios de comunicación de una imagen del suceso que ocupaba la atención del mundo entero, generó que se publicara una fotografía sin someterla antes a una revisión profunda que confirmara su veracidad.

A pesar de este claro ejemplo de manipulación, la prensa y el público continúa exigiendo la publicación de una fotografía como prueba del hecho. Este es un punto de gran importancia ya que a pesar de haber sido publicada una fotografía falsa, el público sigue esperando una imagen que compruebe la muerte. Esto deja en claro que la gente continúa confiando en la fotografía como una forma de representación verídica. Los medios de comunicación son conscientes de ello y necesitan saciar el apetito de ver para creer de la sociedad.

Capítulo 4 géneros y medios

"Hoy enfrentamos la realidad más vasta que ha conocido la

humanidad y esto asigna al fotógrafo una responsabilidad mayor.”
(Susan Sontag ,1981, p. 173)

El uso que es posible darle a la fotografía es tan extenso y variado como la curiosidad humana. En un principio la fotografía heredó de la pintura ciertos géneros clásicos como el retrato, el paisajismo y la naturaleza muerta, además creó nuevos estilos que le pertenecen únicamente a ella y redefinió los pre existentes.

Cada género fotográfico implica ciertos requerimientos técnicos y creativos por parte del fotógrafo. Pero también la aceptación de cierto código visual y de determinadas pautas éticas. No posee el mismo requerimiento en cuanto a rigurosidad ética una fotografía destinada al uso publicitario que una fotografía periodística que ilustrará una noticia. Se entiende que la fotografía publicitaria posee mayores libertades creativas, mientras que la fotografía periodística debe mantenerse rigurosamente limpia y tratando de ser lo más objetiva posible.

En el desarrollo de este capítulo se analizarán tres géneros que provocan controversia por el uso del retoque digital. El publicitario y el de modas , donde es una herramienta común y casi indispensable, por último el género periodístico donde no se ve con buenos ojos el uso de procesos posteriores para alterar lo que muestra una imagen.

4.1 Fotografía publicitaria

Desde principios del siglo XX existen imágenes fotográficas que

podrían ser catalogadas en nuestros días como publicitarias, a pesar de ello no es posible afirmar que la fotografía publicitaria exista desde tan tempranas fechas. Podríamos, en todo caso, manifestar que la fotografía publicitaria nace en la época de entreguerras, en los mismos años en que surge también la fotografía propagandística; pese a que en ambos casos existan excepcionales ejemplos anteriores. Varias fueron las circunstancias que concurrieron en esas décadas y que conformaron el entorno idóneo para que surja el género, como claramente lo explica Raul Eguizábal Maza: "la aceptación que, por parte del público, estaba obteniendo el nuevo medio; el crecimiento de la publicidad como instrumento esencial para las economías modernas, y la autonomía que alcanza la fotografía con respecto a la pintura." (2006 ,p.1).

La fotografía publicitaria se distingue de otros géneros fotográficos por varios motivos. Se le exige una adaptabilidad a los intereses comerciales que tienen por finalidad el aumento de las ventas, por lo que está estrechamente relacionada con el mercado. Si el anunciante consigue aumentar el número de ventas es cuando se valora positivamente la capacidad publicitaria de ella.

La fotografía publicitaria, por otro lado, no está comprometida con la realidad como, por ejemplo, la fotografía de prensa. Es decir, la rama publicitaria usa como disparador el mundo real pero genera variaciones que muchas veces no tienen relación estrecha con la realidad. Este es un punto de vital importancia que debe dejarse en claro ya que la publicidad no tiene el objeto ni la obligación de verse real.

Podemos sintetizar entonces que la publicidad suele hacer uso intensivo de la credibilidad de la fotografía pero planteando un juego cómplice con el espectador, que por sus vivencias y conocimientos culturales no espera del género publicitario una completa relación de veracidad en las imágenes.

Por otro lado, en la vertiente publicitaria cada fotografía requiere de una etapa de diseño previo, donde se evalúa el mensaje por transmitir y los recursos técnicos necesarios. Cada componente de una imagen publicitaria fue escogido minuciosamente para que represente determinados conceptos y se emita el mensaje deseado de manera sencilla y contundente. Otra clara diferencia con la fotografía de prensa es que la rama publicitaria permite la repetición de las tomas hasta que se obtiene la deseada, además de un trabajo de postproducción prolongado.

Este género en particular no posee limitaciones en cuanto a recursos , solo debe ajustarse al presupuesto que se le otorgue al fotógrafo. Por lo que se suelen crear situaciones a medida para efectuar en el espectador una sensación de sorpresa.

Se puede decir con certeza que el género publicitario se basa principalmente en recursos estéticos y en la originalidad. Intenta ser bello desde todo punto de vista. Como expresa José Manuel Susperregui "La originalidad supone la aportación de una imagen totalmente nueva, aún a pesar del riesgo de pasar totalmente desapercibida" ("Euskonews & Media", 2002).

La publicidad basa su mensaje fotográfico en la connotación que realiza el espectador de las imágenes. Roland Barthes opina sobre

esta temática: "Despojada utópicamente de sus connotaciones, la imagen se volvería radicalmente objetiva, es decir, en resumidas cuentas, inocente" (1986 p.39). Centra toda su atención en lo que quiere transmitir a través de esa imagen. Se basa en los principios teóricos del uso del color y de las formas, y genera una carga de contenido a través del uso de la retórica. Las tres figuras retóricas más utilizadas y populares en el género publicitario son la metáfora, la sinécdoque y la metonimia.

La metáfora consiste en una comparación incompleta: en vez de afirmar que "tiene sus dientes blancos como las perlas", se diría "ella tiene dientes como perlas", lo que ya constituye una metáfora.

La sinécdoque se utiliza cuando se desea representar un todo a través de solo una parte. Es conocida con la frase la parte por el todo.

La metonimia: es la sustitución de un término por otro que presenta con el primero una relación de contigüidad espacial, temporal o causal.

La publicidad intenta hacer uso de la realidad que posee la fotografía:

Desprovista de la "huella de realidad", a la publicidad sólo le queda la posibilidad de apropiarse de ella. Si el arte capturó la realidad mediante el collage (pegando etiquetas, recortes de periódico, etc.), la publicidad, a su vez, utiliza la fotografía para captarla. Evidentemente se trata de una realidad estereotipada, de una realidad que sólo

puede funcionar mediante tópicos.

(Raul Eguizábal Maza, 2006 ,p 9)

En resumen se puede hablar entonces de que la fotografía publicitaria siempre posee un fin comercial e intenta llevar consigo un mensaje dirigido al espectador, el cual sería apropiado llamarlo potencial consumidor si se lo sitúa en el ámbito del mercado. Además, cabe resaltar que para la publicidad la fotografía es una forma directa y con poder persuasivo de comunicar un producto o servicio, y de esa forma llegar al público a través de un medio (fotográfico) que el común de la gente considera creíble y real.

4.2 Fotografía de modas

Si bien se podría ubicar dentro de la fotografía publicitaria la fotografía de modas constituye un género tan amplio que amerita un análisis en particular.

Este género se vio enormemente beneficiado con la aparición de la fotografía digital y de las herramientas informáticas de manipulación de imágenes ya que el principal objetivo es lograr transmitir belleza, y por medio de las nuevas tecnologías pueden refinarse detalles que contribuyen a tal causa.

El problema surge con la aparición de varios casos donde el retoque sobre las modelos es realizado de manera abusiva. En los últimos años marcas como *Victoria's Secret*, *Ralph Lauren* y revistas de moda de nivel internacional, publicaron imágenes en

las que las modelos aparecían con un notorio nivel de retoque. Cinturas más finas, piernas más largas, pieles perfectas, son algunos de las metas que tratan de alcanzar con los procesos de edición.



Figura 14: Modelo Adelgazada Digitalmente . Fuente disponible en <http://bucket1.clanacion.com.ar/anexos/fotos/80/1073080w645.jpg>

La marca de indumentaria Ralph Lauren lanzó en 2009 una campaña gráfica donde se podía ver a la modelo Filippa Hamilton (1985) con una figura de extrema delgadez. La modelo expresó su descontento con la marca advirtiéndole que ese cuerpo no se correspondía con su verdadera figura. En tal caso era notorio a simple vista que las proporciones corporales se habían modificado drásticamente para adelgazar a la modelo.

Otro caso similar tuvo como participante a la actriz inglesa Kate Winslet (1975) que hizo público su descontento cuando la revista GQ adelgazó digitalmente las fotografías en las que ella aparecía. Si bien ella había aceptado y otorgado su autorización para la publicación de las imágenes, la posterior manipulación donde se

adelgazó y modeló artificialmente el cuerpo de la actriz no había sido aprobada. La revista se defendió alegando que no se le había practicado más retoque del que suelen aplicarle usualmente a todas las imágenes.

En junio de este año la *Asociación Médica Estadounidense* publicó un comunicado donde alerta sobre estos peligros: "los anunciantes comúnmente alteran las fotografías para mejorar la apariencia de los cuerpos de modelos, y tales alteraciones pueden contribuir a expectativas poco realistas de la imagen corporal apropiada, especialmente entre los niños y adolescentes impresionables" (American Medical Association, 2011).

Estas fotografías que son consumidas por el público a través de revistas y de anuncios publicitarios pueden ser tomadas como modelos estéticos a seguir y ser las causantes de futuros problemas de salud. "Una gran cantidad de literatura especializada vincula las imágenes propagadas en los medios de comunicación con trastornos de alimentación y otros problemas de salud entre los niños y adolescentes" (American Medical Association, 2011).

El hecho de que las fotografías de moda con modificaciones corporales llamen la atención de prestigiosas asociaciones defensoras de la salud es una muestra más de la particular credibilidad con la que cuenta la fotografía. Ya que consideran que las personas se pueden ver influenciadas por tales imágenes y someterse a desórdenes alimenticios que pongan en peligro su salud.

4.3 Fotografía periodística

La práctica de ilustrar noticias con fotografías fue posible gracias al desarrollo de la imprenta y a las innovaciones de la fotografía. Mientras eventos relevantes fueron fotografiados ya desde los años 50 del siglo XIX la imprenta recién pudo hacerlos públicos en un medio escrito en los años 80 de ese siglo.

Se considera que los pioneros de la fotografía periodística se presentaron en la Guerra de Crimea (1853-1856). Eran reporteros británicos como William Simpson del *Illustrated London News* y Roger Fenton cuyas obras fueron publicadas en grabados. De la misma manera, la Guerra de Secesión de los Estados Unidos tuvo periodistas gráficos como Mathew Brady que publicó sus obras en el *Harper's Weekly*.

Los principales eventos mundiales de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente aquellos que tuvieron que ver con confrontamientos armados, hechos políticos y personajes históricos, quedaron documentados en material fotográfico

El siglo XX significó un gran desarrollo del fotoperiodismo; el período comprendido entre 1930 y 1950 es conocido como la edad dorada del mismo debido a avances muy significativos para la fotografía y una expansión en el oficio periodístico. El crecimiento del fotoperiodismo se da muy especialmente en las dos guerras mundiales en donde los periodistas y sus equipos se ponen a máxima prueba. Muchos de ellos, incluso, participaron como combatientes en dichos conflictos.

Algunas revistas como: *Paris Match de Francia* o *Life Magazine* y la reconocida *Sports Illustrated* de EE.UU, así como los periódicos *The Daily Mirror* de Inglaterra, el *New York Times* y otros, obtuvieron un gran éxito y reputación gracias al uso de amplio material fotográfico. Tales fotografías provenían de célebres reporteros gráficos como Robert Capa (1913-1954), Alfred Eisenstaedt (1898-1995), Erich Salomon (1886-1944) y Eugene Smith (1918-1978), Henry Cartier Bresson (1908-2004) entre otros.

En particular Henri Cartier-Bresson es generalmente considerado el padre del periodismo fotográfico. Sus tomas de acciones congeladas en el tiempo son célebres. Su cámara Leica (introducida en 1925), es la que le permitió capturar momentos decisivos en el tiempo justo. Esta cámara fue también la que utilizó otra gran figura del periodismo gráfico del siglo XX: Robert Capa.

El fotoperiodismo tal como lo hace un redactor con un artículo debe generar una imagen que se aferre a la realidad y que intente siempre mantener al fotógrafo como un observador de los hechos y no como parte o modificador de ellos. Cuarterolo y Longoni en su libro *El poder de la imagen* expresan "Las fotos atraen, informan, entretienen y muchas veces son formadoras de opinión" (1996 , p 7). Por lo que a diferencia del género publicitario aquí se trata de un tema comprometido seriamente con la verdad y la ética.

El punto en cuestión es que el fotoperiodista debe en primer lugar ser consciente de la responsabilidad que implica actuar como testigo de un evento, ya que su visión será luego la visión de un medio, y esa visión del medio se volverá luego la visión de los

lectores. Si el profesional no es consciente de ello, puede caer en graves errores que pondrían en duda la credibilidad propia y la del medio para el que trabaja.

No se está diciendo con esto que el fotógrafo debe trabajar con total objetividad, ya que ello no es posible. Cada fotografía es un recorte y por lo tanto está siendo seleccionado parte de un evento y dejando fuera otros. Cada fotógrafo tiene una visión particular de una misma situación, por lo que diferentes fotógrafos cubriendo una misma noticia seguramente obtengan distintas fotografías.

Además, debemos tener en cuenta que la mayoría de los fotógrafos de prensa trabajan para un medio en particular. Estos medios les demandan cierto tipo de imagen. Un simple ejercicio consta en buscar en diferentes diarios la misma noticia y comparar la cobertura fotográfica de la misma. Cada medio adecua sus imágenes a lo que se denomina su línea editorial.

A pesar de esto, vimos en capítulos anteriores claros ejemplos del mal uso del trucaje en fotografías periodísticas. Y existen muchos otros que podrían ocupar varias páginas de este ensayo. En esos casos los fotógrafos no tuvieron la ética necesaria para afrontar su trabajo y decidieron publicar material que sencillamente estaba falsificado.

Existe en los medios otra forma también de trucar una fotografía. En realidad no a la fotografía misma sino al mensaje que transmite esa imagen. Esa forma es la descontextualización. Un caso histórico que ejemplifica claramente esta situación es el citado

por Cuarterolo y Longoni (1996). El famoso fotógrafo francés Robert Doisneau fotografió en 1958 a una mujer bebiendo sentada en la barra de un café. Esta fotografía formaba parte de un trabajo que estaba realizando para la revista *Le Point* sobre los bares parisinos. Lo cierto es que tiempo después esa misma fotografía fue utilizada por un periódico a modo de ilustración de una nota sobre alcoholismo, y aun peor, finalizó siendo utilizada por otra revista en una nota sobre prostitución. Este relato deja en evidencia que una misma fotografía en manos de diferentes medios puede ser útil para transmitir ideas completamente distintas.

“Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre esta la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que esta en ella”. (Sontag, 1996 p,16)

Debido a esta problemática los lectores difícilmente pueden confiar en las fotografías que ilustran las noticias. Una posible solución es la planteada por Fred Ritchin junto a un equipo de la Universidad de Nueva York. Propusieron utilizar un símbolo universal que avise a los lectores si una imagen ha sido manipulada electrónicamente. La idea es sencilla y permitiría a través de un símbolo de un círculo tachado alertar al público que esa imagen fue modificada por medio de técnicas de retoque. La propuesta ya lleva más de 10 años pero hasta el momento no se utiliza en los medios masivos.

Otra problemática actual del fotoperiodismo es la completa noción que poseen los gobiernos , grupos empresarios y hasta las

estrellas televisivas sobre la importancia de las imágenes que se toman de ellos. Por lo que ocultan ciertas facetas y solo dejan a la luz las que desean mostrar. Determinando otro factor de importancia que también atenta en contra de una fotografía periodística objetiva.

El 11 de junio de 2011 el Diario argentino *Perfil* publicó en su tapa una fotografía que desataría controversia. En la imagen se podía ver a la Presidenta de Argentina Cristina Kirchner, junto a su par de Brasil, acompañadas entre otras personas por Hebe de Bonafini.

El diario que posee una línea editorial crítica hacia el gobierno de Cristina Kirchner publicó esa fotografía acompañada del epígrafe: *CFK hizo lobby por las casas de las Madres*. La imagen intentaba relacionar a la Presidenta Argentina con el escándalo que envolvía a Hebe de Bonafini por los casos de presunta malversación de fondos de su fundación, que ocupaban los titulares de aquellos días. Lo cierto es que en tal publicación se había eliminado intencionalmente de la fotografía a una cuarta persona, Estela de Carlotto.



Figura 15: Fotografía manipulada diario Perfil. Fuente disponible en <http://pic.lg.ua/x/5/c3592e/09e07dfd.jpg>

Como resultado la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina emitió un comunicado repudiando los hechos, ya que se cambiaba el contenido del mensaje de la fotografía. Además mencionaron que se trataba de una falta de respeto hacia los lectores y que desprestigiaba la profesión.

Finalmente el diario ofreció las disculpas correspondientes por el hecho pero aclaró que no se intentó cambiar el mensaje de la fotografía sino que fue realizada solo por una cuestión de diseño de la primera página.

Sea cual fuere el motivo, hechos de esta naturaleza generan amplias críticas por parte de los reporteros gráficos ya que los fotoperiodistas son conscientes del delicado momento que atraviesa su profesión.

Amado Becquer Casaballe en su texto *por un fotoperiodismo ético*, cita 8 puntos que conforman la ética del fotoperiodista.

1. No simular hechos inexistentes.
2. No influir ni tomar parte activa, bajo ninguna circunstancia, en los hechos.
3. No alterar, modificar o incluir elementos ajenos a la situación, que resulten significativos en la lectura de la imagen.
4. No recrear situaciones reales.
5. Respetar la privacidad de las personas
6. Ser prudentes en situaciones que involucran a menores de edad.
7. Evitar las imágenes morbosas.
8. No abusar del oportunismo.

(2002, p 1)

4.4 Medios de comunicación

Sea cual fuere el género fotográfico todas las imágenes son distribuidas a través de medios de comunicación. Como se dijo la fotografía posee la particularidad que es utilizada tanto en el ámbito periodístico como en el artístico , por lo que posee diferentes responsabilidades según el medio y el género en que se expone.

Los denominados medios gráficos son los clásicos distribuidores de fotografías, a través de la publicación de revistas, diarios y libros. Ellos se valen del gran poder de síntesis que poseen las imágenes y las utilizan para ilustrar o documentar las noticias.

Los diarios poseen estilos que los identifican y bajo esas pautas determinan que tipo de imágenes deben capturar sus reporteros gráficos.

La responsabilidad ética de un diario o revista con respecto a las fotografías que se publican es un factor de mucha importancia. Como se pudo observar en ejemplos anteriores los medios que publican fotografías manipuladas y son descubiertos deben enfrentar grandes críticas ya que las asociaciones de reporteros gráficos, las entidades que regulan a los medios de prensa y la sociedad en su conjunto ven a este tipo de acciones como un engaño hacia el espectador.

Por su parte, los medios dedicados a temas de espectáculos suelen tener mayores licencias a la hora de modificar las fotografías, a pesar que estas prácticas generan también muchas críticas.

En la actualidad existen nuevos medios de comunicación que permiten el intercambio y publicación de fotografías de variadas formas. La aparición de internet sin dudas revolucionó en varios aspectos la forma de comunicar imágenes. A través de la web y la informalidad que existe en ella es posible encontrar fotografías de cualquier temática que la mayoría de las veces carecen de la información autoral. Tales libertades generan por un lado facilidad para dar a conocer fotografías, pero por otro lado si no

se toman los recaudos necesarios pueden ser utilizadas y modificadas con fines distintos al original.

Los teléfonos celulares permitieron una doble función con respecto a la fotografía. En primera instancia permiten captar imágenes con sus cámaras y en segunda instancia recibir otras a través de sus pantallas. Estas nuevas tecnologías amplificaron la ya creciente proliferación de fotografías en todos los ámbitos .

4.5 El rol del espectador

Determinado que la fotografía no es necesariamente la representación de lo real, se debe confiar en los medios en la veracidad de las imágenes que publican. A pesar de ello el espectador es también una figura de gran importancia porque es quien en última instancia le asigna el valor de creíble a una fotografía. Aquí surgen varios problemas; cada receptor posee diferentes valores, principios y cultura. Por lo que es imposible definir normas generales que se apliquen a todos por igual. Pero es posible determinar dos grandes categorías: los escépticos y los creyentes.

La postura escéptica mantiene siempre un velo de duda sobre cualquier imagen fotográfica. La primera reacción suele tratar de buscar elementos inconexos que denuncien un truco o una falsificación fotográfica. Esta postura ,casi paranoica, esconde detrás finalmente la creencia que la fotografía es real, ya que para que sea falsificado, en una primera instancia fue real.

La segunda postura es la creyente: quienes pertenecen a esta categoría le asignan el valor de real a una imagen, aun sabiendo que la fotografía no es objetiva y que además puede ser trucada.

Estas categorías son puramente teóricas y se considera improbable que se pertenezca en su totalidad a una. La mayoría de las personas tienden a poseer particularidades de ambas categorías, o toman una u otra posición según el medio donde esté publicada la fotografía.

"pertenezco a la raza de los escépticos: si yo hubiese sido santo Tomás, no solo hubiese necesitado tocar las llagas de cristo [...] sino también abría propuesto tomarle las huellas dactilares [...] y la prueba de información genética del ADN ". (Fontcuberta 2009 p. 37)

El espectador actualmente juega un papel de suma importancia en la concepción de la credibilidad en la imagen. Ya que la fotografía no goza de credibilidad si no existe alguien que se la otorgue. Es el espectador el encargado de posicionar como creíble o no las fotografías publicadas por los diferentes medios . La ética profesional ya sea por parte de los medios como del fotógrafo será la única encargada de mantener libre de engaños a los lectores, que deberán mantenerse atentos y ejercer un juicio crítico sobre las imágenes que transmiten los medios para determinar si están siendo informados con imágenes verdaderas.

Nuestra esperanza es que el público lector se eduque mejor, se torne más crítico y se utilice la prensa actualmente como un producto más en el mercado, donde ejerce

la función de consumidor. Que pasé a exigir al menos más calidad en los "productos periodísticos".

(Ribeiro 1999, p 7)

Muchos de los casos de manipulación de imágenes por medios de comunicación masiva fueron descubiertos y denunciados públicamente por simples espectadores que notaron defectos o situaciones extrañas en las fotografías.

Medios como internet, considerado como uno de los causantes de la circulación de imágenes trucadas, son también los utilizados para difundir y denunciar las imágenes que tratan de engañar al espectador. Existen portales en internet dedicados exclusivamente a la búsqueda y publicación de fotografías que hacen uso grosero de las herramientas de manipulación.

Joan Fontcuberta realizó un experimento donde ponía a prueba el nivel de credibilidad que tenían los espectadores. El experimento consistió en la elaboración de una exposición científica en Rochester, Nueva York, con respecto a una antigua civilización: Para ello elaboró una historia donde decía que la tribu *Retseh-cor* era una tribu que había habitado la zona y como consecuencia de guerras con tribus vecinas había desaparecido. Inventó toda clase de historias y de datos basándose en leyendas de la zona y en historias de otras tribus. Por último inventó un instituto que era quien patrocinaba la muestra.

En la muestra expuso fotografías de las supuestas excavaciones, restos pictóricos, escultóricos, dibujos sobre cuero y madera. Los objetos que ocupaban las vitrinas eran principalmente objetos

encontrados en la calle y souvenirs comprados en distintos lugares.

La exposición se presentó en una galería comercial del centro de la ciudad que por casualidad poseía al frente una gran estatua de un tótem por lo que fue agregada como parte del patrimonio de los *Retseh-cor* .

Acompañaba a la muestra un folleto informativo, copiado tanto en diseño como en lenguaje de otras exposiciones similares. Lo que se contaba poseía varios guiños argumentales con conocidas historias y los nombres de los personajes fueron inventados pero guardaban similitudes fonéticas.

La idea era someter al público a un entorno donde el espectador habitualmente no posee un espíritu crítico. Tomar al público con sus defensas bajas, para luego advertirlo sobre las trampas a la que se lo puede someter si no se ejerce una mirada crítica.

Como resultado, la mayor parte de la gente acudió a la exposición y la recorrió con total normalidad, sin sospechar, en algunos casos, hasta completaron formularios de suscripción de la falsa institución auspiciante del evento.

Este ejemplo demuestra claramente el papel que juega el espectador con relación a la credibilidad que otorga. Si bien no existe un método el espectador es quien debe permanecer alerta y utilizar su mirada crítica para otorgarle su credibilidad a las imágenes que la merecen.

"Hacer creer consiste, pues, en controlar los mecanismos de

manipulación (de creación)" (Fontcuberta 2009 p.138)

Capítulo 5 veracidad de la imagen

La fotografía ha sido entendida durante mucho tiempo como la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma. La fascinación que produjo su descubrimiento apuntaba hacia esa ilusión de automatismo natural [...] Se trata de copiar la

naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad. (Fontcuberta, 1997 p.26)

Las primeras concepciones sobre la fotografía solían definirla como un espejo con memoria. De hecho esta afirmación fue presentada por Oliver Wendell Holmes (1809 - 1894) en 1861 para describir el procedimiento del daguerrotipo. Sin dudas esta afirmación pretendía resaltar la capacidad del invento para plasmar la realidad. Resumiendo el proceso fotográfico a una simple función física y óptica como la de un espejo.

Además de esta concepción se suma otra frase utilizada en artículos de la época. Tal frase llama a la fotografía el *lápiz de la naturaleza*. Fontcuberta en su libro *El beso de Judas* cita una oración perteneciente a un manual de daguerrotipia en las que se proclamaba: 'Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes' (1997, p.26). De esta forma se refleja la concepción sobre la fotografía que predominaba a mediados del siglo XIX . Se la entendía como la simple representación de la realidad, a través de la máxima definición y fidelidad que sólo la naturaleza era capaz de crear.

En todas las afirmaciones anteriores existe una visión de la fotografía como una actividad mecánica , cuasi automática en donde se proclama la imparcialidad que sólo es capaz de dar la

naturaleza, dejando de lado un factor de gran importancia en el proceso, el fotógrafo.

En el libro *¿Qué es el cine?* (1966) , André Bazin menciona ciertos aspectos de valiosa importancia. En primer lugar afirma que la originalidad de la fotografía con respecto a la pintura reside en su esencial objetividad. Agrega que justamente el conjunto de lentes que reemplaza al ojo humano recibe específicamente el nombre de *objetivo*. Por último menciona que por primera vez una imagen del exterior es formada sin la intervención creadora del hombre. (Bazin, 1966 p.56)

La creencia que la fotografía era una representación directa de la realidad estaba tan arraigada que jugó un papel decisivo en la discusión para ser considerada arte.

Los detractores de la fotografía como arte utilizaban esa afirmación para resaltar el hecho de que la imagen era producida por una máquina. "En 1861 un crítico inglés, en un artículo de *On Art Photography*, escribió; Hasta ahora la fotografía se a contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la Belleza?" (Newhall 2002 p. 73) . A través de esa afirmación es posible advertir cuál era la visión de la época y cuáles los interrogantes sobre el futuro de la fotografía.

Actualmente el público en general es consciente que las imágenes puede ser falsificadas y manipuladas. Conoce las herramientas y ejemplos de fotografías trucadas. Pero a pesar de eso continúa otorgándole crédito a la fotografía como la forma idónea de

representar la realidad.

5.1 Fotografía y realidad

La fotografía logró imponerse ante la sociedad como una forma confiable de capturar y mostrar la realidad. La técnica analógica precisamente cuenta con el negativo como prueba física de que tal momento capturado existió y, si bien se vieron ejemplos de varias manipulaciones sobre fotografías analógicas, el mayor inconveniente surge con la aparición de la fotografía digital y la virtualidad de su soporte. La falta del negativo y su reemplazo por archivos informáticos generan una mayor desconfianza de esta por sobre la técnica analógica y es allí donde se potencian las problemáticas con respecto a su relación con la realidad.

Tal desconfianza posee ciertos basamentos reales ya que las posibilidades de manipulación y modificación de la fotografía digital son mucho mayores.

Philippe Dubois trata extensamente la temática de la relación entre fotografía y realidad en su libro *El acto fotográfico*, donde menciona que existe una especie de consenso o principio rector que pretende que el verdadero documento fotográfico rinda cuenta fiel del mundo. Agrega además que es el modo de captar las imágenes de forma mecánica lo que acrecienta tal principio. Afirma que por medio de la fotografía la necesidad del ver para creer se ve satisfecha e introduce tres concepciones con respecto a la realidad y la fotografía que surgieron a lo largo de la historia: la fotografía como espejo de lo real , como transformación de lo

real y como huella de una realidad. (1994 p.19,20,21)

La fotografía como espejo de lo real: Es la concepción más antigua de la fotografía en la que se la destacaba como una forma objetiva y natural de obtener imágenes de la naturaleza. Esto se basaba principalmente en la observación de la fotografía como un proceso mecánico y automático.

La visión predominante de la época separaba la fotografía del arte ya que la consideraban prácticamente un instrumento de memoria o de aplicación científica. Por lo que se dividían las tareas entre el arte y la fotografía " Para la fotografía la función documental, la referencia , lo concreto, el contenido; para la pintura la investigación formal, el arte, lo imaginario". (Dubois 1986 p. 27)

Se hace tangible entonces la sensación de la época, donde se consideraba la fotografía como una máquina donde sólo regían como modificadores las leyes de la óptica y la química, pudiendo sólo transmitir exactitud y no sentimientos.

Se la relaciona con la figura de ícono, representación por semejanza.

La fotografía como transformación de lo real: Desde esta concepción se niega a la fotografía como representación directa y se comienza a cuestionar la objetividad y neutralidad de la imagen fotográfica.

Se comienza a relacionar la fotografía con el término de realidad aparente, otorgándole importancia al fotógrafo y conociendo a éste

como un modificador de la imagen. Se trata a la fotografía como un sistema de codificación de la realidad. Se la relaciona con la figura de símbolo: representación por convención general.

La fotografía como huella de una realidad: En esta concepción aparece una terminología física como lo es la huella para definir la concepción de la fotografía. El concepto se basa principalmente en otorgarle a la fotografía una primera garantía de que existe para luego darle la atribución de que es *semejanza* y recién luego pueda adquirir *sentido*. (Dubois 1986)

En el inicio de este trabajo se realizaron las preguntas, ¿hasta cuándo se le otorgará nuestra confianza a la fotografía? y ¿perderá el público la sensación de realidad al observar una fotografía?. A través de la anteriormente citada evolución sobre la percepción de realidad en la fotografía, es posible advertir claramente la forma en que los espectadores modificaron su confianza en las imágenes. Lo que permite observar la gradual pérdida de credibilidad. De la incipiente primer concepción, que le otorgaba a la fotografía el poder del *espejo de la realidad* hasta finalizar en la última etapa llamada *huella de una realidad*.

No es posible afirmar una fecha exacta para determinar la pérdida de credibilidad de la imagen fotográfica, pero a través de todos los ejemplos de manipulación y engaños asociados a las fotografías que se incluyen en este ensayo es posible afirmar que la fotografía continuará perdiendo credibilidad y tal vez genere una nueva categoría donde no pueda ser considerada huella de la realidad sino apenas una interpretación de la realidad. Por lo que

se concluye que el público no perderá la sensación de realidad al observar una fotografía pero si que será consciente de que tal imagen es una interpretación y por lo tanto puede ser entendido de diferentes modos según quien sea el que capture la realidad en una fotografía.

5.2 Objetividad y Subjetividad

Como se explicó en el inicio del capítulo, existía la creencia de que la fotografía era un actividad puramente objetiva. Estas concepciones están dadas principalmente por el hecho de considerar la fotografía como el resultado de un proceso físico químico donde el hombre no interviene más que para accionar la máquina.

Bazin en su libro *¿Qué es el cine?* (1966) se refiere a este tema afirmando que la fotografía a través de su objetividad obtiene una potencia de credibilidad ausente en toda obra pictórica. Expresa también que por ejemplo un dibujo detallado no podrá jamás poseer el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella. (Bazin, 1966 p.56)

Si bien los conceptos que justifican la objetividad de la fotografía tienen cierta lógica y no son falsos dejan de lado varios importantes aspectos. Por ejemplo Dubois en su libro *el acto fotográfico* nos habla del corte espacial y el corte temporal como dos claras intervenciones subjetivas por parte del fotógrafo. (Dubois 1986). Ambos términos se justifican en dos procedimientos técnicos , el encuadre y la obturación.

Al referirse al corte espacial hace referencia a la porción de la realidad que se limita a recortar la cámara dejando en claro la

selección personal que realiza el fotógrafo. Porque no existe cámara ni óptica capaz de obtener en una sola instantánea la representación entera del mundo y aunque lo lograra hacer existirá otra limitación; el corte temporal.

Esta segunda clasificación se basa en la obturación de la cámara fotográfica. Ya que, como se mencionó en capítulos anteriores, el tiempo de obturación es el lapso que la cámara permite el ingreso de luz hacia el material fotosensible. Este lapso puede ser tanto de fracciones de segundos como de horas o días, pero no puede ser infinito. Generando así un segundo fraccionamiento de la imagen fotográfica con respecto a la realidad.

A través de los dos puntos anteriores podemos observar que dos facetas técnicas y mecánicas como lo son el encuadre y el tiempo de obturación generan una carga de subjetividad a la imagen echando por tierra la teoría de la objetividad de la imagen.

Desterrada esta teoría , queda por oposición confirmada la de subjetividad de la imagen. El fotógrafo posee todas las herramientas necesarias para cargar en mayor o en menor medida de su subjetividad a la imagen , pero de ninguna forma puede evitar manipular la imagen. Apoyando esta teoría se incluye un fragmento del libro *El beso de judas* de Joan Fontcuberta:

La elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de "manipulación" encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos estos pasos se concreta en una imagen resultante, una

"manipulación" sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de " fotografía manipulada" constituye una flagrante tautología (1997 p.125).

Ligado al término de la subjetividad , aparece un nuevo término, el de connotación. Connotar es imponer de un segundo sentido el mensaje. Por lo que el fotógrafo al no poder realizar una imagen objetiva siempre creará imágenes subjetivas con distinto nivel de connotación.

Roland Barthes en su libro *Lo obvio y lo obtuso* enumera seis formas comunes de connotación fotográfica.

El trucaje: Donde afirma que interviene sin previo aviso y utiliza la credibilidad de la fotografía para hacer pasar como real un mensaje que está altamente connotado. De esta forma se pueden generar imágenes a través de la incorporación o variación de nuevos objetos o personajes en las fotografías.

Pose: Se basa en las actitudes estereotipadas que conforman elementos de significación ya establecidos. Por lo que la forma en la que aparecen las personas en una imagen inducirá hacia un tipo de lectura al espectador.

Objetos: De similar significado a la categoría de pose, pero orientada exclusivamente a objetos materiales. Ciertos objetos remiten directa o indirectamente a ciertas actitudes. Así por ejemplo al ver ropa sucia , junto con guantes y botas gastadas se puede intuir de que se trata de objetos pertenecientes a un trabajador.

Fotogenia: Es el embellecimiento de la imagen por técnicas de iluminación, impresión y reproducción. Es una variante de menor complejidad del trucaje.

Esteticismo: Composiciones de colores realizadas tan solo para significarse a sí misma como arte.

Sintaxis: Se basa en el principio de encadenamiento de imágenes , realizado a través de la continuidad y repetición de fotografías. De esta forma se le puede asignar un nuevo sentido a través del uso de un conjunto de fotografías. (Barthes 1986)

Estas clasificaciones son especialmente útiles para ejemplificar algunos de los métodos más comunes de connotación de las imágenes. Es a partir del uso de ellos que se puede generar una lectura determinada de las fotografías. Por lo que el fotógrafo cuenta con varias formas de enviar un mensaje subjetivo determinado a los espectadores.

5.3 Trucaje credibilidad y ética

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El

buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (Fontcuberta, 2009 p. 15)

El fragmento anterior relaciona la credibilidad y la ética del fotógrafo. Partiendo desde la concepción que presenta Fontcuberta que la fotografía es una mentira y una manipulación en sí misma, no existe otra opción que cargar al fotógrafo con el compromiso de la verdad.

La necesidad de la fotografía como prueba de una realidad no es determinante en todos los géneros de la fotografía, como por ejemplo la fotografía artística, debido a que en tal género no se busca necesariamente la creación de imágenes que ilustren hechos y deban poseer una estricta relación con la realidad.

En la introducción de este escrito, el autor preguntaba ¿cuál es el límite tolerable del trucaje?. a través de los diferentes ejemplos que se citaron en este ensayo , se puede concluir en que el límite tolerable del trucaje es aquél que no distorsiona la imagen cambiando el sentido de la misma. El principal inconveniente ligado al trucaje se encuentra en los casos ejemplificados en los capítulos dos y tres. En ellos se observa un excesivo uso de las técnicas de retoque y por consiguiente el cambio de sentido de la imagen. No es posible crear reglas estrictas que permitan determinar si el trucaje de las imágenes es tolerable o no, sino que cada imagen debe ser analizada individualmente. Debido a esto la mejor forma de prevenir casos de imágenes excesivamente trucadas es fomentar la buen ética profesional ya que en muchas ocasiones será el fotógrafo y su

cámara el único testigo de los hechos y deberá trabajar con la mayor responsabilidad posible.

A lo largo de este ensayo se han presentado varios ejemplos de trucajes y de falta de ética profesional en el género documental y el fotoperiodismo. Pero existe un ejemplo claro y contundente:

En 1971 en Filipinas se anunció que se había descubierto en la selva una tribu de la Edad de Piedra, que nunca había tenido contacto con la civilización moderna.

Los *Tasaday*, como se les llamó, usaban taparrabos de hojas de orquídea y vivían en cuevas; comían larvas, peces, frutas y verduras silvestres. No cultivaban la tierra ni medían el tiempo. No usaban armas, y carecían de una palabra para designar la guerra.

La noticia entusiasmó a científicos y periodistas de todo el mundo que luchaban por conseguir los permisos necesarios para acceder al lugar. Se construyó una plataforma en la selva para que aterrizaran los helicópteros. Los hombres de las cavernas eran el foco de interés de los medios informativos.

La revista *National Geographic* dedicó una portada a los *Tasaday*, y grabó un documental televisivo. El entonces presidente filipino, Ferdinand Marcos (1917-1989), declaró la zona de los *Tasaday* reserva nacional para preservar la tribu y sus costumbres. Se creó la Panamin una agencia gubernamental dedicada a la protección de las minorías étnicas. El paso estaba totalmente restringido y solo podía hacerse a través de autorizaciones que otorgaba dicha agencia.

Quince años después Cory Aquino (1933-2009) terminaba con la dictadura que había encabezado Ferdinand Marcos. Tal revuelta política y social hizo que se descuidara el estricto control de acceso a la zona de los *Tasaday* , por lo que un periodista filipino junto con el antropólogo suizo Dr. Oswald Iten lograron ingresar en la reserva sin el permiso de la Panamin.

Lo que encontraron fue a los supuestos *Tasaday* viviendo en una cabaña cercana a las cavernas, vistiendo pantalones y camisas .

Hoy la mayoría de los antropólogos admiten que todo fue una farsa, con el presunto fin propagandístico de alejar los rumores de represión y limitación de las libertades que caían sobre el gobierno de Ferdinand Marcos.

En este atípico pero real ejemplo se puede observar la sucesión de violaciones a la ética. En primera instancia por parte del gobierno de Filipinas al generar una farsa de estas características. Pero por otro lado , la faceta que más le interesa al autor, la actitud que tomaron los medios de comunicación.

La revista *National Geographic* dedicó la portada de su revista de Agosto e incluyó un extenso trabajo documental con fotografías de los *Tasaday*. Las fotografías llevaron al mundo las imágenes de la tribu que solo unos pocos habían podido ver cara a cara y convencieron de que era real.

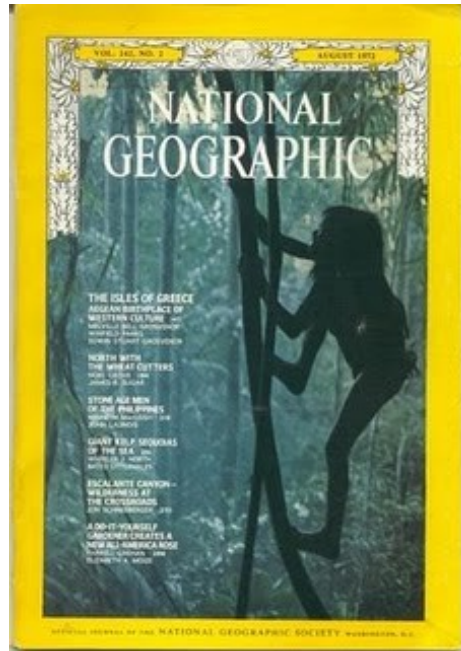


Figura 15: Tapa de revista National Geographic Agosto 1972 Fuente: disponible en <http://tiny.cc/ucwzm>

Este tipo de situaciones, repetidas en diversas formas y medios minan la credibilidad que el público le otorga no solo a la imagen en general sino también al medio particular que las publica.

En un momento donde la credibilidad comienza a ser un punto de suma importancia en los medios y no es un valor intrínseco de la fotografía, un error como el que cometió *National Geographic* puede significar la pérdida de la credibilidad por parte de sus lectores. Es por eso que los medios deben trabajar con sumo cuidado, revisando las imágenes que publican y educando a sus fotógrafos, editores y redactores, sobre la situación actual que atraviesa la fotografía ya que ellos son los portadores y receptores de la credibilidad de sus fotografías.

Conclusiones

A través de este Ensayo se presentaron diferentes temáticas que demuestran que la credibilidad es una problemática actual de la fotografía. La intención era investigar a través de la lectura de diferentes libros y artículos las distintas opiniones de autores para luego generar una propia opinión sobre el tema. El ensayo abarca desde los inicios históricos de la fotografía ejemplifica casos de trucaje de fotografías analógicas y digitales. Luego

analiza la situación actual de los medios y los géneros que generan mayor controversia con respecto al uso y abuso de la credibilidad con la que cuenta la fotografía. Por último se incluyen reflexiones y teorías sobre la veracidad de la imagen fotográfica en base a distintos autores. Lo que continúa, es la apreciación personal a modo de conclusión.

Los trucajes se realizaron a lo largo de la historia de la fotografía , con fines artísticos o políticos , con buenas o malas intenciones. Lenin, Hitler, Franco , Mao Tse Tung , todos en sus respectivos gobiernos utilizaron el fotomontaje como un arma política. Ellos se apoyaron en la fotografía como una forma de transmitir sus ideales, y vieron en el retoque una forma de modificar la historia para proyectar el futuro que deseaban imponer. Satisficieron el deseo propio y el de la gente, el deseo del *ver para creer* . Utilizaron el poder de la fotografía como un medio y una herramienta de persuasión masiva.

Lo hicieron porque la fotografía tenía y tiene para la sociedad una estrecha relación con la verdad. A pesar de las nuevas tecnologías, todavía no existe nada más parecido a la realidad que una fotografía. Conocemos el mundo a través de fotografías, recordamos vacaciones, eventos y seres queridos por medio de ellas, nuestros documentos muestran una fotografía.

Existen personas que sostienen que desde la aparición de la fotografía digital se produjo el fin de la fotografía como la conocíamos. Argumentan que las fotografías perdieron todo su potencial de expresar la realidad debido a la facilidad con la que

pueden ser falseadas.

Esta apreciación está basada principalmente en un desconocimiento de la historia de la fotografía, y de los cientos de casos de trucaje y manipulación sobre fotografías analógicas.

A pesar de esto se debe reconocer que tal pensamiento posee ciertos fundamentos verídicos. Éstos radican en que la complejidad de lograr un retoque imperceptible por medio de técnicas analógicas es exponencialmente más dificultoso que hacerlo a través de las nuevas tecnologías. Pero no porque exista mayor complejidad para la realización de una falsificación, esta deba ser considerada más apegada a la verdad. Los ejemplos vistos en el capítulo dos de este ensayo lo avalan.

En la Introducción de este trabajo me proponía descubrir porqué estamos atravesando una crisis de credibilidad de la imagen. Las nuevas tecnologías magnificaron las posibilidades técnicas de la fotografía, así como también ampliaron las problemáticas. La fotografía digital revolucionó la imagen y permitió una expansión de sus límites. Aumentó la cantidad de fotografías que se toman y por lo tanto aumentaron las fotografías manipuladas.

El desarrollo de distintos programas informáticos, como por ejemplo Photoshop, facilitaron enormemente los procesos de trucaje de las imágenes. La existencia de otros programas que transforman la estética de una imagen automáticamente, y el acceso masivo a ellos permitió que la mayor parte de la sociedad descubriese la facilidad con la que se puede modificar una fotografía, en resumen la simpleza con la que podemos ser engañados.

La crisis de la credibilidad no radica en el problema de la manipulación, ya que es un problema histórico en la fotografía. La crisis se basa principalmente en el factor de que actualmente todos somos conscientes que las fotografías no siempre dicen la verdad. Existe una frase de Picasso que podría aplicarse *el arte es una mentira que nos permite decir la verdad* . Por lo que luego de esa cita , afirmo con toda seguridad que la fotografía es arte.

La crisis de la credibilidad en la fotografía se ve claramente expuesta por ejemplo con el caso de la muerte de Bin Laden. Circuló una fotografía falsificada que recorrió el mundo entero. A pesar de esto el público sigue esperando otra fotografía que confirme la muerte. Si bien somos escépticos en la mayoría de los casos, aún guardamos cierta credibilidad en la imagen, acabamos de ser engañados pero pronto volvemos a estar dispuestos a nuevos engaños.

La credibilidad de la fotografía en estos tiempos esta comenzando a relacionarse con el medio donde aparece. Las fotografías que circulan en internet suelen generar suspicacias, mientras que las publicadas por medios gráficos tienden a ser más creíbles. Esto representa una gran oportunidad para los medios de comunicación que deseen posicionarse como medios serios y ampliar su público. Será labor de ellos trabajar éticamente utilizando fotografías libres de trucajes, y de esa forma ganarse la confianza de los lectores.

Una posible solución al problema particular de las imágenes publicadas por medios gráficos es la presentada por Fred Ritchin ,

donde genera clasificaciones según el tipo de manipulación al que fue sometida la imagen. Para luego acompañar a la imagen con un símbolo universal que exprese que esa imagen fue sometida a procesos de manipulación. De esa forma se estaría advirtiendo al público del uso de herramientas de manipulación.

Por otro lado, la crisis de credibilidad que afecta la fotografía es una crisis global que incluye todas las formas de comunicación masivas. Podemos decir que la fotografía es una del grupo , tal vez la que más afectada se encuentre. Pero a pesar de esto los casos de trucaje y falsificación son puntuales y conforman solo una minúscula parte de la gran cantidad de imágenes que circulan.

Si bien en este ensayo se explican los motivos por los cuales la fotografía objetiva no existe y se pone en duda su relación directa con la realidad, eso no quiere decir que se este atacando a la fotografía de prensa.

Los reporteros gráficos, trabajan gracias a la credibilidad de la imagen. Las noticias son acompañadas de fotografías porque ellas actúan como testigo de los hechos en el relato. Para continuar teniendo la confianza del público deben ajustarse a las pautas éticas y de esa forma minimizar la subjetividad con la que cargaran a sus imágenes.

Ellos forman parte fundamental de los medios de comunicación, conocen mejor que nadie la crisis de credibilidad que atraviesa la fotografía en estos días y tal vez sean quienes se vean más afectados por estas problemáticas ya que si el público deja de confiar en las fotografías estas perderían su sentido al ilustrar

las noticias.

A pesar de esta crisis la fotografía fue y es usada para contar verdades, y tal afirmación es una realidad que el autor no se atreve a negar. Vivimos a través de fotografías los eventos más dispares: festejos, guerras, nacimientos, muertes, creación y destrucción.

Habla de nosotros como raza humana contradictoria que somos; que necesitamos de una máquina de mentir para contar verdades y que a pesar de las constantes mentiras a las que somos sometidos el público en general tiende a continuar creyendo en las fotografías. Tal vez sea simplemente porque esa máquina de mentir que es la fotografía sea la que hasta el momento más se acerca a la verdad.

La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición [...]. Como un lobo con piel de cordero la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia. Judas se ahorca agobiado por los remordimientos ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?

(Fontcuberta 2009 p.17)

Lista de referencias bibliográficas

American Medical Association. *Comunicado de políticas anuales*.
Disponible en <http://www.ama-assn.org/ama/pub/news/news/all-new-policies.page>

Barthes R. (1986) *lo obvio y lo obtuso*. Madrid. PaidósBazín A.
(1966) *¿Que es el cine?* . Madrid. Rialp

Becquer A. (2002) *Por un fotoperiodismo ético*. Disponible en
<http://www.fotoperiodismo.org/source/html/textos/becquer.htm>

Cuarterolo M. , Longoni E. (1996) *El poder de la imagen*. Buenos Aires. Zoom.

Davies A. (2000) *Enciclopedia de la fotografía*. Buenos Aires. La

Isla

Dubois P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona. Paidós

Eguizabal R. (2006) *El análisis de la imagen fotográfica* .
Disponible en: <http://apolo.uji.es/analisisfotografico/analisis/PDFsCongreso/Raul%20Eguizabal%20Maza.pdf>

Fontcuberta J. (2009) *El beso de judas*. Barcelona. Gustavo Gili

Freund G. (2008) *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

Incorvaia M. (2008) *La fotografía un invento con historia*. Buenos Aires. Ediciones del Aula Taller

Newhall B. (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili.

Ribeiro L. (1999) *Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética*. Disponible en <http://www.u11.es/publicaciones/latina/a1999coc/30teixeira.htm>

Sontag S. (1981) *Sobre la fotografía* . Buenos Aires. Alfaguara. Reimpresión 2006.

Susperregui J. (2002) *Naturaleza de la fotografía publicitaria*. Disponible en <http://www.euskonews.com/0161zbk/gaia16102es.html>

Bibliografía

Alcoba Lopez A. (1988). Periodismo gráfico (fotoperiodismo).
Madrid: Fragua.

Baeza, P. (2005, 21 de septiembre). Fotoperiodismo. Decreto de
crisis. La Vanguardia.

Barthes, R. (1990). La cámara lúcida. Barcelona: Paidós.

Barthes R. (1986) lo obvio y lo obtuso. Madrid. Paidós

Bazín A. (1966) ¿Que es el cine? . Madrid. Rialp

- Becquer A. (2002) Por un fotoperiodismo ético. Disponible en <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/textos/becquer.htm>
- Bernad, C. La trampa del fotoperiodismo. Disponible en: www.clementebernad.com/wp-content/latrampadelfotoperiodi.doc
- Cuarterolo M. , Longoni E. (1996) El poder de la imagen. Buenos Aires. Zoom.
- Davies A. (2000) Enciclopedia de la fotografía. Buenos Aires. La Isla
- Dubois, P. (1986). El acto fotográfico, Madrid: Paidós.
- EFE. (1999). España la mirada del tiempo: EFE 60 años: 1939-1999. Madrid: Agencia EFE.
- Fontcuberta, J. (2000). El beso de Judas. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund G. (2008) La fotografía como documento social. Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. (2002). Arte e ilusión (2a. ed.). Madrid: Debate.
- Incorvaia, M. (2008) La fotografía un invento con historia. Buenos Aires. Aula Taller.
- Mata, F. (2003, 29 de septiembre). Por fin ¿quién gana? ¿La fotografía analógica o la digital?. Zone Zero. Disponible en: www.zonezero.com/10/ponencias/mata/index_introsp.html
- Meyer, P. (2000, enero). 'La realidad' en el año 2000. Zone Zero. Disponible en: www.zonezero.com/editorial/enero00/enero.html

Newhall B. (2002) Historia de la fotografía. Barcelona. Gustavo Gili.

Ribeiro L. (1999) *Manipulación en el fotoperiodismo: ética o estética.* Disponible en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999coc/30teixeira.htm>

Segovia, B. (1993). "El fotomontaje" en la revolución de los medios audiovisuales. Madrid: Editorial de la Torre.

Sousa, J. P. (2003). Historia crítica del fotoperiodismo occidental. Sevilla: Comunicación Social.

Susperregui J. (2002) Naturaleza de la fotografía publicitaria. Disponible en <http://www.euskonews.com/0161zbk/gaia16102es.html>