



Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales

Ciencia Política

UNAM



La imagen fotográfica: elemento fundamental del análisis y acción política

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Ciencia Política
presenta:

Jorge Eduardo Sandoval Pardo

Director de tesis:
Maestro en Ciencia Política
Leonardo Figueiras Tapia



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
Capítulo I	
Singularidad de la fotografía	8
1. El proceso fotográfico: Objetivo. Mecanismo obturador diafragma. Emulsión fotosensible. Cambio químico reductor fijador.....	10
2. Naturaleza de la fotografía.....	13
3. Verdad y verosimilitud.....	13
4. Realidad y fotografía.....	16
5. La ideología, relaciones de clase y fotografía.....	18
Capítulo II	
Usos de la fotografía y su expresión política de la realidad	22
1. La fotografía de compromiso social: Político-informativa.....	24
2. La fotografía comercial: Reproducción y venta de valores.....	26
3. La fotografía técnico-científico: Un respaldo al avance de la humanidad.....	28
4. La fotografía artística: Creativa y expresiva.....	31
5. El arte es susceptible de censura.....	34
6. La fotografía es la expresión ideológica del fotógrafo... ..	35
Capítulo III	
Fotografía, propaganda política y medios de comunicación	37
1. La fotografía: Documento social y político.....	37
2. Calidad del documento fotográfico.....	44
3. Propaganda política y mitos políticos.. ..	46
Tipología de la propaganda política.....	49
Propaganda de integración al sistema.....	51
Contra-propaganda.....	58
Propaganda electoral.....	60
Propaganda de agitación.....	61
4. La fotografía como propaganda política en México.....	63
Capítulo IV	
La fotografía: instrumento de análisis, acción y lucha política	75
1. Ensayo fotográfico o serie de imágenes.....	80
2. Fotomontaje.....	88
3. Memoria histórica.....	99
Conclusiones	107
Bibliografía	109

Introducción

La búsqueda de nuevos enfoques teórico-conceptuales que expliquen nuestra realidad social de cambio permanente, implica integrar conocimientos que anteriormente fueron atomizados por una especialización en la ciencia. Nos adherimos a las nuevas iniciativas para el estudio de la comunicación política, paradigmas que expliquen mejor nuestra sociedad, su producción y reproducción ideológica, el discurso político y la comunicación como una forma de unificar la economía, la política, la historia, la sociología y otras ciencias.

Por tanto, reconocemos en la comunicación política un recurso indispensable al analista político cuyas funciones se expresan a través de los medios de comunicación para orientar la opinión pública, dirigir la acción colectiva y organizar su movilización.

La Ciencia Política, como tal, cuenta con elementos experimentales para comprobar lo anterior. Pretendemos utilizar la fotografía como una herramienta metodológica y experimental que facilite y corrobore las conclusiones sobre el discurso político y su acción. Procuramos estudiar la fotografía, sus usos y la eficacia de sus potencialidades, como un elemento documental de análisis político para lograr una mayor participación política.

La fotografía, como medio de comunicación, es eminentemente política, y hoy en día --como nunca--, los medios de comunicación son considerados instrumentos prioritarios de poder y de legitimación, tanto por los Estados, los partidos políticos, las empresas transnacionales y por toda persona que busque tener alguna injerencia política. A tal grado son éstos necesarios y fundamentales, que la misma lucha política tiene como una de sus metas el control de los medios de comunicación. Así, las imágenes son utilizadas con fines políticos y propagandísticos para clarificar, documentar, influir en las ideas, encontrar identificación en la sociedad y moverla a la acción política.

La imagen fotográfica es elemento fundamental del análisis político como documento y fuente de interpretación, de registro histórico. Expresión, tanto partidista como individual, de la ideología con fines políticos. Sus cualidades de verosimilitud – es el reflejo de lo que aconteció – obligan a que todo político la considere y utilice. Actualmente, no existe organización política, partido ni político que no la emplee. Los medios de comunicación son también medios de acción política que refleja su pensamiento en ese sentido. El politólogo debe considerar la fotografía como manifestación política, como una herramienta básica para el trabajo operativo que permite desarrollar habilidades y destrezas propias de la profesión. Documentar para entender, interpretar, convencer y expresar mejor la realidad.

La fotografía es historia y también política.

Es imposible imaginar el mundo contemporáneo sin la imagen fotográfica y sin tratar de interpretar esas imágenes desde la perspectiva personal. La fotografía materializa y documenta hechos, ideas y conceptos. La vorágine de los acontecimientos políticos e históricos a los que nos enfrentamos cada día, es un punto de reflexión. Permite que este trabajo sea lugar común de reflexión y de compromiso, con el fin de comprender y recordar lo pasado, para actuar en el

presente y quizás en lo futuro. El análisis personal da sentido a lo que las fotografías comunican y se lo transmite a la acción política.

La fotografía documenta un suceso, precisa y proporciona los datos necesarios para dilucidarlo; su manejo e interpretación nos permiten hacer un análisis histórico y con él estudiar la génesis y causas de los fenómenos políticos y sociales. Permite explorar e interpretar los distintos factores políticos que pueden haber influido en la situación social analizada y sacar conclusiones. Las fotografías son documentos visuales, argumentos legales y legítimos, con autoridad de prueba, un signo indicial, una huella que no puede separarse de su causa. Son también representación de algo que aconteció. Algo que es al mismo tiempo referencia y significado. El espectador puede buscar y dilucidar un simbolismo en ella; el político, fundamento para la propaganda política y el sustento de mitos.

La fotografía documental es vestigio de lo acontecido y tiene un significado histórico y político. En ella se establece un vínculo entre el fotógrafo y el espectador, compartiendo ambos una experiencia: la realidad que percibió y captó el fotógrafo. Sin embargo, tal vivencia compartida es solo parcial. Porque en un instante del presente observamos lo acontecido en el pasado y, por tanto, estamos obligados a contextualizar el momento en que se registró el suceso.

La fotografía genera historia y política, ostentando un vigor elocuente y persuasivo sujeto a interpretaciones y, pese a éstas, de difícil y hasta imposible refutación en el futuro. Por sus características técnicas, modifica abruptamente la manera de reproducir la realidad y con ello la forma de percibirla, interpretarla y expresarla. Su cualidad de verosimilitud modifica el pensamiento y la acción social y política, lo cual afecta e influye en la ideología.

Otro aspecto relevante es que el procedimiento fotográfico aprehende y fija la información, fomentando la memoria histórica y fortaleciendo la identidad humana. Memoria y refuerzo de la identidad colectiva, de lo que somos como pueblo, la organización en la movilización de la sociedad, en sus luchas pasadas y presentes contra la clase sojuzgante. Los ejemplos están a la mano en la historia y en la actividad social, la política y la cultura. Y para ello nos valemos de la imagen fotográfica y su acción en los medios de comunicación.

Mediante el estudio comparativo de diversos documentos fotográficos plenamente conocidos en su momento histórico –a través de su interpretación y del impacto que produjeron–, pretendo demostrar el uso y aplicación política de la imagen fotográfica. A partir de ésta, –ya sea en forma de ensayo o fotomontaje, con textos de apoyo y pies de foto, o sin ellos– es como se convoca a fijar y retener los acontecimientos, en el recuerdo, la memoria, la organización política, la persistencia y la acción.

Sin duda, la presente investigación está influida por mi labor como docente y fotógrafo. Por tanto, en todos los capítulos de este libro se encontrará una lógica de trabajo que define conceptos, informa de la evolución histórica del tema expuesto y explica las cualidades de la técnica fotográfica. Conjuntados estos tres elementos –quizá ampliamente influidos por un gusto y vocación al montaje y yuxtaposición de ideas, conceptos e imágenes–, espero que le sean de utilidad a quien lo lea y que repercutan en una práctica didáctica y política. Es mi intención motivar al lector a consultar los autores y fotógrafos citados a lo largo del trabajo, a fin de que se sumerja en las cualidades y brillantez de sus imágenes, y la

contundencia de sus argumentos que les han valido su lugar destacado en la historia de la fotografía.

En el primer capítulo, consideramos pertinente dar a conocer la importancia y singularidad de la fotografía como medio de expresión evidentemente revolucionario. Señalar la importancia de la fotografía como la técnica de producción de imágenes cuantitativamente más importante y, a la vez, el medio insustituible para su reproducción. Todo lo que es reproducido e impreso, pasa por un proceso fotográfico, reprográfico o fotomecánico. La fotografía es ontológica y, funcionalmente, un medio específico de obtener imágenes. Por sus cualidades técnicas y su proceso automatizado, la fotografía registra la realidad con una precisión que ningún medio había logrado. Además, cambia los hábitos de percepción de la sociedad, alterando la interpretación y el pensamiento humano. La fotografía posee una doble e inseparable naturaleza como medio de reproducción y como medio de expresión que le hacen ideal para interpretar la realidad.

Tan abundante es el uso de la imagen fotográfica que se ha convertido en un instrumento indispensable para la formación y la experiencia personal de cada individuo y de toda la humanidad. Debemos resaltar que la ideología y la fotografía son dos instancias vinculadas que mantienen una integración entre los conceptos y una práctica concreta de la realidad. La fotografía es la materialización de la ideología del fotógrafo, de sus editores, así como de los lugares donde se exhibe.

Una vez analizada la singularidad de la fotografía, en el segundo capítulo vemos que la investigación da relevancia a los usos específicos impuestos por la sociedad a la imagen fotográfica. Todos ellos, indisolublemente unidos y combinados entre sí, dificultando la definición de sus límites. No obstante, es su ideología y el contenido del mensaje lo que determina la función y beneficio de esa imagen: el político-informativo privilegia el compromiso social; el comercial, la reproducción y venta de valores; el científico es empleado en beneficio del conocimiento y saber humanos, y finalmente, el artístico, aplicado a la expresión y creatividad de la sociedad.

En el tercer capítulo resaltamos las cualidades realistas de la fotografía, ya que, desde sus orígenes, se le utilizó como documento social y político. (La necesidad de documentar y perpetuar la existencia es un imperativo de la sociedad.) La evolución de la técnica fotográfica y la invención del fotograbado permitieron el pleno reconocimiento de la fotografía y su utilización como resguardo de la memoria histórica. La importancia del hecho histórico o suceso, y su valor informativo, cuantitativo, y cualitativo, se plasma con toda su carga emocional en la fotografía, trascendiendo del documento. Transformándose en símbolo y en mito. De ahí su uso como propaganda política.

Nuevamente, el contenido de la imagen fotográfica determinará la función, el tipo y carácter de la propaganda que se utilizará: de integración al sistema, de contra-propaganda, de agitación o electoral. Por su eficacia, la fotografía es un elemento fundamental de la propaganda política, de ahí su extensa utilización por todas las corrientes políticas. Tan es así, que un breve recorrido por la fotografía en el país, bastaría para comprender mejor los acontecimientos actuales.

Finalmente, en el capítulo cuarto es donde se expone la propuesta de la investigación. Los medios de comunicación ejercen una acción nociva sobre la

sociedad, ya que no revelan la realidad, sino la enmascaran, deforman e incomunican, diseminando información que induce a la pasividad, la resignación y el egoísmo. Al fomentar su cultura dominante no es de su interés engendrar creadores y productores, sino acrecentar los consumidores. Su principal objetivo es, ante todo, fomentar negocios generadores de pingües ganancias.

Por ello, proponemos el empleo de la fotografía en sus modalidades de ensayo fotográfico y fotomontaje, como un medio de análisis, acción y lucha para la organización política. Con ellos es como podemos interpretar y analizar la realidad, como lograremos conservar y propagar la memoria histórica para poder actuar en política. La fotografía se convierte en un medio políticamente útil, que contribuye al ser humano a transformarse en observador atento y participante activo de la vida.

Esto significa que como núcleos de la organización política integrados en un sistema único de comunicación, podríamos servir al público en la medida de su socialización. La cantidad de información ideológica que despliega la globalización comunicadora –para sojuzgar–, hay que combatirla con la calidad teórica, la organización política y el uso adecuado de los medios con los que cuenta la clase sojuzgada.

Los avances tecnológicos transforman el medio fotográfico: de ser un medio eminentemente clasista a alcanzar un uso generalizado, posibilitando su uso a toda la humanidad. Por ello, dadas sus características y posibilidades –que aquí resaltamos– tenemos la certeza de que es un medio ideal para trabajar políticamente.

El uso de la fotografía hay que aplicarla a la organización política, de tal forma que sean los propios actores quienes la utilicen. El éxito está en la eficacia, para que se dediquen a orientar e informar, que estén ligados a formas de organización que le impriman su sello propio. Que se multipliquen y mantengan unidos a sus bases comunitarias y sociales. Enraizada en la sociedad, es una alternativa de propaganda, de información, de análisis, de toma de conciencia y de desarrollo de los medios.

Capítulo I

Singularidad de la fotografía

La invención de la fotografía es parte sustancial del cambio social y político generado por el capitalismo moderno en el siglo XIX, la producción industrial, el ascenso de la burguesía, la agudización de la lucha de clases y el origen del socialismo.

La aparición de la imagen fotográfica es una coherencia sincrónica a la propuesta ideológica, política y científica, y responde a una necesidad histórica de representar la realidad. Surge en Europa cuando la filosofía positivista de Augusto Comte (1789-1857) aspira a un conocimiento científico y exacto del mundo (clasificación de las Ciencias). Claudio Bernard (1813-1878) plantea la medicina, la fisiología y la patología eminentemente con carácter de observación y experimental, así como de registro. Carlos Roberto Darwin (1809-1882) proyecta el mundo biológico a través de la observación y clasificación con una teoría evolucionista del origen de las especies. Carlos Marx (1818-1883) y Federico Engels (1820-1895) profundizan en la estructura social, la evolución humana y su ideología.

De igual manera la fotografía con su peculiar expresión, coincidía con el naturalismo¹ y el romanticismo², como corrientes representativas del arte y la literatura.

La ampliación de los conocimientos técnicos y científicos y la investigación múltiple en varios países (principalmente Francia, Inglaterra y Alemania) sobre los procesos de reproducción y fijación de la imagen responden al espíritu de la época y es una necesidad latente inmersa en la sociedad del siglo XIX. Todos quieren representar el objeto de su conocimiento mediante formas empíricas, realistas y objetivas. El invento fue rápidamente aceptado por la sociedad porque satisfacía esa necesidad común y funcional con resultados significativos. La fotografía cambió la representación del mundo, y al mismo tiempo cambió nuestra visión de él, en la teoría y en la práctica. Enseñó que se podía captar o congelar el movimiento y con ello aislarlo por la acción de una obturación rápida que produjo la cualidad de instantánea, con ello demuestra que el movimiento es una secuencia de instantes o poses consecutivas. Por su información óptica se valoró la perspectiva y el acercamiento de la realidad, con objetos demasiado pequeños con la macrofotografía. La posibilidad de una ubicuidad visual porque a través de su imagen se observan otros ámbitos del mundo, paisajes lejanos, ruinas históricas. Pero la más importante es la posibilidad de documentar la realidad, por sus cualidades supera a la memoria humana y preservando su información en imagen fija la realidad y hace evolucionar el recuerdo y con ello la trascendencia de la realidad en memoria histórica.

La invención de la fotografía provocó una gran revolución en la historia de la gráfica, a grado tal que la representación de la realidad a través de la producción de

¹ Corriente literaria que por medio de la aplicación al arte de los métodos de la ciencia positivista trata de reproducir la realidad con absoluta objetividad.

² Movimiento artístico en el que prevalecen los principios de libertad y subjetividad, y la oposición a las reglas clásicas y al racionalismo filosófico.

imágenes gráficas reproducibles por medio de una matriz, se divide en la elaboración de imágenes pre-fotográficas y fotográficas.

La fulminante expansión de la fotografía³ (Joseph-Nicéphore Niepce y Louis-Jacques Mandé Daguerre 1839, Hippolyte Bayard 1839, William Henry Fox Talbot 1841) fue la respuesta inmediata de la sociedad del siglo XIX, como lo fue la imprenta en el siglo XIV (Johannes Gutenberg 1394 y 1398 – Laurens Janszoon 1440).

La imprenta y la fotografía han sido los inventos más revolucionarios en el proceso de la comunicación humana y los que más han influido en el desarrollo humano. El libro impreso logra el desplazamiento del latín como lengua aristócrata, apoya el habla vulgar que da paso a las lenguas nacionales, procura el concepto de autor, individualizando a quien hace la obra y amplía el público lector. Fomenta principalmente el concepto de nacionalidad reproduciendo el idioma y la cultura nacional, a la vez que robustece la unidad social, la autoridad nacional y Estado-nación. También fortalece el pensamiento humano porque lo reproduce y fomenta su interpretación, lo que redituará en la crítica, la oposición y la controversia política. Posteriormente surgirán las gacetas y la prensa, para la reproducción de la propaganda política.

Por su parte la fotografía logra reproducir la realidad a través de la singularidad de su proceso en forma automatizada, suple el trazo manual, ahora es la luz y un proceso químico que reproducen la realidad, causando una novedad en el concepto de realidad, nadie negaba que lo captado no había acontecido en el momento del disparo. Por su carácter documental e histórico muy pronto todas las esferas del conocimiento humano la utilizan como elemento de comprobación en sus hipótesis de discernimiento. Indudablemente es el medio que más transformó a la comunicación humana, al desarrollo científico y a su cultura, a partir de ella se ilustró en forma singular todo el mundo.

La fotografía es el medio cuantitativamente más importante de producción de imágenes y, a la vez el medio insustituible de su reproducción. Todo lo que es reproducido e impreso pasa por un proceso fotográfico, reprográfico o fotomecánico. La fotografía es ontológica y funcionalmente un medio específico de obtener imágenes que sólo comparte contadas y poco relevantes características con las artes plásticas.

La fotografía representa una gran revolución gráfica comunicativa y expresiva. Muchos son los aspectos implicados en su conformación y en su repercusión histórica, social y política. Algunos de ellos, son cambios substanciales que repercutieron en el arte en forma general y, particularmente en la gráfica y la industria gráfica, y sus efectos fueron de vital importancia en todas disciplinas científicas. En el desarrollo técnico de la fotografía intervienen las contradicciones propias de la época capitalista, lo que conlleva también a concebirla como medio de expresión del individuo, tanto personal, como de profesional y en su relación con la sociedad.

³ Keim, Jean A. Historia de la fotografía. Primera edición en lengua castellana. Colección ¿qué se? N° 52, Ediciones Oikos-Tau S.A. Barcelona, España. 1971. p 8-20.

El proceso fotográfico

Los diferentes cambios gráficos que se habían producido desde la invención de la imprenta, requerían de la participación directa de la mano del dibujante y del grabador o ilustrador. Con la técnica fotográfica⁴ se tiene una nueva posibilidad de expresión propia, que no demanda ya el trazo directo del ilustrador. La imagen se obtiene por la proyección de rayos lumínicos a través del objetivo y es controlada por el mecanismo obturador-diafragma, para captarse así en la emulsión fotosensible -- donde se forma la imagen latente-- y finalmente ser sometida a un proceso reductor-fijador que hace visible y permanente esa representación.

Este singular proceso y sus reacciones físicas y químicas produjeron un gran impacto social. La garantía de captar, preservar y reproducir el fenómeno mismo de la materia sin que intervenga la mano del dibujante-grabador parecía una garantía de fidelidad, acortaban el tiempo para lograr una imagen, y documentaba el acontecimiento en el espacio y el tiempo de la acción.

En ese sentido, al igual que cualquier otro medio de comunicación, la fotografía presenta características específicas, afines y contradictorias con los demás medios, responde a las necesidades históricas de aprehender, cada vez en forma más rápida y precisa, la realidad, su capacidad de reproducibilidad, en ambos sentidos: como reflejo y como reproducción del reflejo a partir de una matriz susceptible de transferirse a otro medio gráfico de impresión (foto-grabado, fotolitografía, prensa, etcétera), le da una gran posibilidad de socialización, transformándose en una profesión, en un medio de vida que conlleva una utilidad económica y una aplicación a múltiples actividades y disciplinas.

El proceso fotográfico surge como consecuencia de la aportación y conjugación de dos técnicas. Una, de naturaleza óptica-mecánica, que es la evolución de la cámara oscura y, otra de naturaleza fotoquímica, que es la evolución de sus soportes, donde se realizan los efectos de ennegrecimiento producidos por la reacción de la luz sobre ciertas sustancias, así como la fase reductora-fijadora que hace visible la imagen latente captada al exponer la película a la luz.

La fotografía, al igual que cualquier medio de comunicación, tiene sus propias leyes que son inherentes al proceso que utiliza, y a los instrumentos y materiales con los que se realiza. Por tanto, técnica, medio y expresión están indisolublemente unidos. La expresión fotográfica está ligada, tanto a la evolución de la técnica y al proceso fotográfico, como a la comunicación en general. La formación de la imagen fotográfica, desde su invención hasta a actualidad, se concibe, en términos generales por una relación dialéctica de cuatro elementos:

1. Un objetivo⁵, que es una serie combinada de lentes planos, cóncavos o convexos perfectamente pulidas y traslúcidas. Su función es formar la imagen que se desea reproducir mediante la refractancia de los rayos lumínicos a través de los diversos elementos que componen la serie. Recibe su nombre porque se orienta y enfoca hacia el objeto cuya

⁴ Gubern, Román. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Primera edición. Serie ensayo, Editorial Lumen. Barcelona, España. 1974. p27

⁵ Clerc, L. P. Fotografía. Teoría y Práctica. Foto biblioteca, Ediciones Omega, S.A. Barcelona, España. Edición española, 1975. p72

aparición óptica se desea reproducir, selecciona el espacio óptico y delimita así al objeto.

La forma del objetivo está dada por su distancia focal, que es el espacio comprendido entre su centro óptico una vez puesto a foco (∞)⁶ y el plano focal donde se encuentra la película o emulsión fotosensible y donde se forma la imagen. Por su longitud puede ser normal, gran angular, telefoto o macro.

2. Un mecanismo obturador-diafragma⁷, que en combinación recíproca, selecciona y regula el volumen de luz que llega a la emulsión fotosensible. La mayor o menor magnitud de abertura del diafragma permite una incidencia determinada de cantidad de luz. Asimismo, se requiere de una mayor o menor velocidad de obturación y un tiempo de exposición que permita que esta luz surta efecto durante un lapso de tiempo proporcional sobre la película.

Por medio de esta relación recíproca se produce la exposición según las condiciones lumínicas y la necesidad del fotógrafo. Se representada por la siguiente ecuación:

$$E = T \times I$$

La combinación de una gran abertura de diafragma con una alta velocidad de obturación hace que la película reciba mucha luz durante un breve intervalo de tiempo; o bien una combinación de una pequeña abertura de diafragma con una baja velocidad de obturación, hará en este caso que la película reciba poca luz durante un largo intervalo de tiempo.

El mecanismo obturador-diafragma tiene gran relación con el objetivo, ya que también es función del obturador proporcionar nitidez por un tiempo de exposición indicado, mientras la función del diafragma es proporcionar una profundidad de campo o zona de nitidez, al alterar la abertura del cono lumínico que forma la imagen.

3. Una emulsión fotosensible⁸ comúnmente llamada película fotográfica, expuesta a los rayos lumínicos por medio del mecanismo obturador-diafragma. Se ubica justo en el plano donde se pone a foco la imagen. Es un finísimo mosaico de haluros de plata depositados en un soporte; su característica principal es que, según sea la cantidad de haluros de plata depositados en ella, corresponderá a la rapidez de reacción que tenga ante la luz, así como, proporcionalmente su poder de resolución que es la capacidad inherente de la película para registrar con mayor nitidez la imagen formada a través del objetivo. Posee además, una latitud, que es la facultad para reproducir luminaciones altas, a la vez que bajas.

4. Un cambio químico reductor-fijador⁹ comúnmente llamado proceso de revelado. La función es hacer visible la imagen latente formada en la emulsión fotosensible en el momento de haber realizado la exposición fotográfica de una imagen real. A través de la reacción oxido-reducción los haluros de plata se convierten en plata metálica negra, así como

⁶ Clerc, L. P. idem p 127.

⁷ Clerc, L. P. idem p 106.

⁸ Clerc, L. P. idem p 320.

⁹ Clerc, L. P. idem p 477.

posteriormente con una reacción ácida posibilite fijar permanentemente la imagen latente.

De la conjunción de estos cuatro elementos surgió la fotografía, y de su avance dependen las posibilidades fotográficas. A medida que se efectúa un cambio en alguno de estos elementos, se altera considerablemente su interrelación con los otros y, consecuentemente, la concepción de la expresión fotográfica. Al fabricar mejores objetivos, con cristales más finos, vidrios especialmente pulidos con mayor poder de refracción y transmisión de la luz y curvaturas más exactas, se logra mejorar el poder de resolución y, con ello, la calidad de la imagen. Esto tiene sentido si se consigue elaborar emulsiones más sensibles a la luz cuya reproducción de la imagen es mejor captada por los haluros de plata y si, además, se perfecciona el mecanismo obturador-diafragma para que proporcione mayor eficacia de velocidad en la exposición.

Según evolucionaba la técnica fotográfica en esa misma medida se apreciaba, la imagen fotográfica¹⁰ como un medio de registro preciso, con características únicas de testimonio y documento. Esto debido a:

1. La peculiar forma tan precisa con que registra la realidad, incluso los detalles más pequeños y sutiles, con una calidad tal --única de este medio--, que permite distinguirla como fotográfica.

2. La capacidad de la emulsión fotográfica de reproducir los valores lumínicos en una gama tonal degradada en valores que van del blanco al negro. Los haluros de plata forman la imagen de manera granular y discontinua dando una imagen granulada con posibilidades de representación en una escala tonal acromática o cromática, con valores susceptibles de ser alterados con mayor o menor exposición lumínica, o más o menos tiempo de revelado, o por su proyección-ampliación.

3. La imagen fotográfica refleja un espacio real de tres dimensiones, como un espacio tridimensional virtual con sus elementos organizados en forma bidimensional --largo y ancho--, horizontal o vertical según el formato utilizado. De esta forma da una serie de relaciones, como la limitación del espacio por un encuadre dado, un plano visual bidimensional donde se representa una realidad y, según sea la distancia focal del objetivo y la distancia de la cámara fotográfica al objeto-sujeto, será el tamaño en que lo registre. Todas estas relaciones se presentan en una perspectiva exclusivamente fotográfica.

4. La capacidad única que tiene la fotografía para registrar y representar el movimiento por medio de su sistema automático de obturación: el efecto de fotografía "congelada", o de fotografía "barrida", o "movida". Sin descontar el disparo oportuno del obturador para privilegiar ese momento de la vida humana o de la historia que se desea dejar plasmado en forma instantánea.

¹⁰ Gubern, Román. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Primera edición. Serie ensayo, Editorial Lumen. Barcelona, España. 1974. p 50 – 53.

Naturaleza de la fotografía

La técnica fotográfica presenta una doble e inseparable naturaleza de medio de reproducción y de medio de expresión. Como medio de reproducción al igual que la escritura (el lenguaje), la fotografía duplica con ventaja la función primordial de la memoria: la fijación y preservación de la información, le imprime un carácter documental debido a su veracidad histórica, ya que la fotografía muestra lo que aconteció realmente ante la cámara.

Por su aplicación a las técnicas de grabado (madera, metal y piedra) y a los sistemas de impresión (directos e indirectos) tanto tradicionales como industriales y, últimamente, en los modernos medios electrónicos, (vídeo y sistemas ordenadores digitales) esta claro que la fotografía, no sólo es un medio de expresión social, sino una posibilidad de socializar la información y los acontecimientos, e implica el aprehender, reproducir, difundir y conservar la imagen gráfica. Como medio de expresión, involucra principalmente la creatividad del fotógrafo que al alterar y manipular las condiciones técnicas del proceso fotográfico introduce un cierto grado (voluntario o involuntario) de creatividad en su obra, produciendo así una expresión muy personal.

De la profunda transfiguración que la apariencia óptica de la realidad sufre en el proceso de su fijación fotográfica hay cierto coeficiente de creatividad --y de interpretación-- del fotógrafo, aún en la utilización más banal de la fotografía como medio reproductor de la realidad. Hay dos tendencias o formas de concebir la fotografía: como medio de reproducción, en donde el coeficiente creativo se reduce al mínimo o resulta artísticamente irrelevante, y como medio de expresión, en donde dicho coeficiente creativo es apreciado estéticamente.

Verdad y verosimilitud

A pesar de la interpretación y alteración de las apariencias de la realidad por parte del fotógrafo y de la técnica fotográfica, la información fotográfica sigue conservando un alto prestigio como documento fidelísimo, que no sabe mentir. Se forma una paradoja¹¹ entre la *veracidad perceptiva* (restitución fiel de nuestras percepciones visuales) que no posee la fotografía, y la *veracidad histórica* (lo que la fotografía muestra, acaecido realmente ante la cámara) característica que sí posee la fotografía.

Tanto la verdad como la verosimilitud se mueven en el ámbito de la apariencia y el de la esencia. Lo verosímil es similar a la verdad, mas no lo verdadero, pero que puede ser creíble. Esta distinción se establece como una advertencia hacia el fotógrafo sobre el consumo de sus imágenes y sus efectos de significación, que variarán en el proceso de circulación social. Nos enfrentamos a uno de los principales obstáculos para utilizar la imagen como vehículo de concientización ideológica y política, a la vez que una de sus mayores posibilidades. El obstáculo está en la dificultad de que un discurso producido y emitido desde una posición de clase por muy minuciosamente que sea elaborado, se reciba en otra posición de clase sin una distribución tal en esa circulación que altere parcial o totalmente su significado.

¹¹ Gubern, Román. Idem p 54.

La imagen como factor de credibilidad exige una relación de identidad del espectador con la tecnología del proceso de elaboración de la imagen. Se ve a través de ella, de la representación del mundo y su realidad. La tradición documental de la fotografía descansa en la confianza de lo que capta la cámara fotográfica y lo que se le revela al aparato; es la imagen con capacidad de información verídica --verosimilitud--. La fotografía proporciona una imagen con capacidad informativa, una construcción de la verdad histórica¹².



Y usted, ¿qué ve?¹³

A la sociedad civil nacional e internacional.

Señora:

Aquí están las fotos.¹⁴ El gobierno dice que no hay persecución de zapatistas, pero ahí están las fotos. El escenario es el mismo de siempre, una comunidad indígena zapatista. Ahí están sus habitantes. Vea a los soldados del gobierno forcejear con mujeres y niños. Véalos apuntar con sus cañones. No hay persecución de zapatistas, dice el gobierno.

¿Vio a los soldados federales tan fuertemente armados? ¿Vio a las mujeres y niños zapatistas armados con palos y rebozos? Esas fotos, ¿son "rumores irresponsables"? ¿Mienten las fotos? ¿Están retocadas? ¿Se trata de fotomontajes para engañarnos y hacernos creer que los soldados del gobierno están agrediendo a los indígenas, cuando lo que están haciendo en realidad es ofreciéndole medicinas, cortes de pelo, pláticas de educación sexual, dulces, juguetes, reparación de aparatos electrodomésticos?

Esas fotos, ¿mienten al retratar esas miradas de las mujeres zapatistas? ¿Ve usted servilismo o humildad en esas miradas? Dice el gobierno que no está persiguiendo zapatistas, que su ejército está ayudando a la población. ¿Ve usted agradecimiento en esas miradas indígenas?

Alguien miente. O las fotos del gobierno mienten. Porque nosotros sólo vemos en esas imágenes a un pueblo agredido sí, pero digno y rebelde. Vemos un pueblo que no

¹²Keim, Jean A. Op cit p 45 Si el valor artístico de la fotografía era discutible y discutido, su veracidad no fue nunca puesta en duda; el testimonio de la imagen fotográfica era considerado como seguro y sincero.

¹³ Subcomandante Marcos. Desde las montañas del sureste mexicano. Cuentos, leyendas y otras posdatas del sup Marcos. Plaza Janés. Mexico, 1999. p 321.

¹⁴ Marcos se refiere a la serie de fotografías publicadas en el diario La Jornada del 3 de enero de 1998, en especial a la publicada en primera plana del fotógrafo Pedro Valtierra, que después sería condecorado con el premio Rey de España, por la mejor imagen noticiosa internacional de manos del Rey Juan Carlos en el palacio de la Zarzuela, en Madrid.

dejará que en su sangre se repita la ignominia de Acteal. Eso vemos. El gobierno dice que no está persiguiendo zapatistas, pero vemos esas fotos.

Y usted, ¿Qué ve?

Vale. Salud y ojalá alcance usted a mirar el mañana que esas miradas, a través de esas fotos, prometen.

Desde las montañas del Sureste mexicano

Subcomandante Insurgente Marcos

México, 5 de enero de 1998

La fotografía inicia su camino produciendo imágenes en dos direcciones: con los patrones culturales suministrados por la pintura, o con la vocación documentalista propia de su proceso técnico que exigía la máxima fidelidad representativa, y es por ella que la fotografía aumentó el espectro de las realidades visibles para la sociedad del siglo XIX, y todavía hasta la fecha, en nuestra sociedad actual: tierras lejanas, razas diversas y culturas ignoradas, fases y formas de personas y animales, o bien imágenes a las que solo los científicos podían asomarse a través del ocular de un microscopio, o de un telescopio: la magnitud de las estrellas, la dimensión de los planetas, la lejanía de otras galaxias.

Los fotógrafos pictorialistas en su voluntad de poner **“más arte”** en sus realizaciones, aunque sea un **“arte prestado”** por otras disciplinas, e intentan hacer pinturas de sus fotografías, sin importarles la capacidad propia del medio para generar belleza; invadidos por prejuicios y complejos renuncian a la funcionalidad y cualidades expresivas de la fotografía. Sólo les interesa la calidad meramente reproductiva.

Otros fotógrafos, cultivan y buscan el distanciamiento desde otra posición, invocando el carácter reproductivo y puro del medio, su calidad del proceso fotográfico, empeñándose en demostrar que esta disciplina --y la manera de hacer las cosas-- también es capaz de producir arte. Inician una larga y desigual carrera para su reconocimiento.

Sin embargo la unión de la fotografía con las artes gráficas --fotograbado y su inserción en la imprenta-- da una plena conciencia de estar ilustrando el mundo y su realidad, contribuye a formar una nueva manera de ilustrar y reproducir la cultura, la realidad y las formas de ver, donde la imagen fotográfica resulta indispensable. Aliada con las artes gráficas, la fotografía encuentra un socio que le proporciona un vehículo de enorme utilidad social, a diferencia de su asociación con la pintura, que limita su campo de acción a una mera ilustración o alegoría, produciendo un pictorialismo híbrido. Al recurrir a la mercantilización, el fotógrafo se torna en *marchante* que obtiene como único prestigio el que otorga el dinero.

Otro camino, es aceptar que las imágenes fotográficas son producto de una investigación de las capacidades propias del medio, de su aplicación al servicio de la sociedad y su comunicación. No es hacer algo mejor que el arte, sino ofrecer una utilidad social fuera de toda duda, es introducir a la fotografía en la producción social, política y cultural, que comprenda todos los aspectos de la actividad transformadora de la humanidad y la sociedad que indican su grado de evolución y desarrollo de la época.

Realidad y fotografía

Existe una curiosa y ambigua relación entre fotografía y la realidad a la que hace referencia. Una es parte de la otra. Al hacer la fotografía se tienen dos posibilidades o versiones de la realidad: una versión ligera, fácilmente asimilable, digerible y dietética de la realidad, donde lo superfluo, lo no conflictivo, adquiere un auge desmesurado. La otra versión, cruda, dura y pesada, que reclama para la imagen una atención especial sobre la realidad que le dio origen, se trata pues del testimonio y su documentalismo.

En nuestra sociedad, la práctica fotográfica se ha convertido en un hecho cotidiano, simple y profusamente utilizado. Nos hemos acostumbrado a convivir con ella, incorporándola a nuestras actividades: viajes, celebraciones, vida familiar y difícilmente se nos ocurre la menor reflexión sobre el acto fotográfico. Los avances tecnológicos --cámaras de autoenfoco, hasta las digitales-- resuelven eficazmente la mayoría de los problemas técnicos, y sólo se niegan a disparar si la dificultad es irresoluble. A esta facilidad se suman los grandes avances técnicos realizados por los laboratorios.

A la industrialización y la explosión "democrática" de la fotografía debemos el estar plagados de imágenes causantes de la polución de imágenes y la anarquía cultural. En esta *civilización de la imagen*, la sobredosis de imágenes llega al punto de la incomprendibilidad, agota nuestra capacidad de asimilarlas y nos hace perder la sensibilidad.

Con el soporte digital, la fotografía llega a una mutación. La industrialización del proceso y la popularización de su práctica han hecho que se difunda más el uso de la fotografía, porque el proceso fotográfico aún sigue siendo un medio efectivo de elaborar imágenes por proyección de la luz --simultáneamente energía y materia-- que impresiona a la película la cual sigue siendo la que refleja la realidad que tiene enfrente, la que está en contacto con el tema y forma una imagen que se conservará para siempre. La simplicidad del proceso fotográfico refuerza el vínculo entre la realidad y su fotografía. La realidad podrá seguir o cambiar, pero ya la fotografía la captó, la registró, la aprehendió en ese momento irrepetible --y así quedará, pues una vez realizada la imagen fotográfica no se modifica más--, el cual se convertirá en documento, en memoria histórica. Esta es la grandeza de la fotografía, su connaturalidad con su referente le permite certificar: Esto ha sido. El contacto de imagen y realidad sigue fascinando a la humanidad.

Una fotografía es una huella de la realidad que permite establecer un puente cultural hacia ella, un método de aproximación de la imagen hacia la misma realidad que participa. Este es el fundamento de la fotografía como medio y como técnica: producir imágenes fiables pero no verdades absolutas. La fotografía resulta útil para certificar el conocimiento, su campo de acción es la realidad, y en su recorrido histórico nunca ambicionó erigirse como en verdad. No hay que confundir verdad y realidad. La fotografía es un medio de aproximación a la realidad, una herramienta metodológica, los medios y herramientas ni mienten, ni dejan de hacerlo. Que sean honestos o que cuenten mentiras, depende únicamente de quien los manipula.

El fenómeno fotográfico resulta ser enormemente enriquecedor y configura una nueva manera de ver la realidad: conocer los cráteres de la luna, el hongo atómico, los personajes históricos, los artistas y sus obras, las especies en vías de

extinción, la evolución del vestuario, de las calles, de los medios de transporte, la represión, la vida y la muerte en cualquier campo de concentración, la destrucción y contaminación humana, los deportes, todo ello suministra culturalmente una información y es susceptible de asimilación crítica.

Debido a las publicaciones ilustradas fotográficamente, amplios sectores de la población comenzaron a interesarse cada vez más en el acontecer político y su actualidad. Gracias al rotograbado las imágenes fotográficas se propagaron y perfeccionaron enormemente, se incrementó la demanda del público por las revistas y la publicidad penetró rápidamente en sus páginas. La propaganda y la publicidad acompañada de imágenes, sobre todo fotográficas, tuvo más eficacia que los anuncios realizados únicamente con palabras. La fotografía garantizaba información efectiva y una amplia circulación tanto para el reportaje fotográfico como para la publicidad.

La información impresa es un complejo de hechos novedosos sobre acontecimientos y circunstancias impactantes o desconocidas, y de importancia para la sociedad. No se puede concebir un mundo sin información ilustrada, fácil de percibir y comprender.

Tan abundante es el uso de la imagen fotográfica que se ha convertido en un instrumento indispensable para la formación y la experiencia personal de cada individuo y de toda la humanidad. Contribuye considerablemente a ampliar y profundizar las experiencias ante la realidad. La imagen es fácil de percibir y con una observación aguda y prolongada se pueden descubrir nuevos detalles de la representación hecha por ella.

La percepción viable y la fuerza emocional que alcanza la fotografía ayudan al impulso sensorial a transformarse en razonamiento abstracto y penetrar en la esencia del fenómeno representado. La representación fotográfica de la realidad ofrece un conocimiento diferente de la misma, poniendo de relieve otros aspectos que en su descripción verbal. En diarios, revistas o libros, ciertos ángulos de la realidad no se percibirían con la precisión obligada sin una ilustración; el carácter concreto y vivo de una toma fotográfica hace ampliamente comprensible el mensaje. Sin embargo, comprender no significa identificar y registrar los diversos componentes de la imagen. Asimismo, el espectador debe identificar las interrelaciones entre dichos componentes y penetrar en el sentido de la imagen.

Es muy diferente captar la realidad a través de nuestra visión, que hacerlo por medio de la fotografía. Con la imagen fotográfica la humanidad adquirió el poder de percibir su ambiente y su existencia en forma diferente; la fotografía fue, y sigue siendo, un medio para descubrir la realidad. Por medio de ella tenemos nuevas visiones de los objetos y nos permite modificar criterios perceptivos.

La comprensión de la realidad a través de una fotografía depende de los atributos del autor, de la imagen y de la capacidad del espectador. El fotógrafo representa la realidad según organiza en la imagen los diversos elementos que la integran, importando también la forma como usa la técnica fotográfica. Quede claro que la contribución creadora de un fotógrafo se limita a su visión de la realidad, a la selección de espacio y tiempo que decide captar, a la manera de iluminar.

La comprensión de la imagen fotográfica depende de la duración de la percepción de su contenido, de la intensidad y profundidad de la percepción, así como del

desarrollo intelectual del espectador, de sus experiencias, su modo de vida y las peculiaridades de la sociedad a la que pertenece.

La fotografía constituye una nueva realidad, incluso conforme a la realidad que representa; es también un documento, una confirmación de la existencia de lo representado, un testimonio de su existencia y de sus cualidades. Cada imagen fotográfica es un testimonio fidedigno del objeto o la acción como se encontraba o desarrollaba en un momento dado ante la cámara. El factor documental, es el contacto directo con los acontecimientos, con la vida, sin duda, la función esencial de la fotografía; es el medio que le ayuda al observador a orientarse en los procesos sociales cuando lee un libro, un diario o contempla una revista.

No obstante, debe tener presente que la fotografía no es la realidad, sino la imitación material de ella; la imagen fotográfica indica una realidad que no observamos directamente, pero que tiene un peso intelectual y emotivo que influye en el espectador. En el proceso comunicativo la fotografía adquiere significados ideológicos, políticos, éticos y educativos, aunque no todos a la vez y con intensidad variable.

Para el sentido común, la fotografía es la **analogía** perfecta entre la realidad y su imagen. Su exactitud y fidelidad no pueden cuestionarse. La credibilidad de la fotografía surge de su enorme poder de denotación al pasar de la realidad a su imagen. El uso de la fotografía adquiere valores culturales --por lo tanto sistematizados--, que le otorgan un sentido. La aparente objetividad de origen, se vuelve clara tendenciosidad en la práctica social. La analogía establecida entre la realidad y la imagen irá confundiendo los términos de comparación y progresivamente va perdiéndose toda distancia, toda historicidad. La fotografía pasa a ser la realidad, la garantía de lo que aconteció. Empero no debemos olvidar que en realidad se trata solo del reflejo de la realidad, una forma particular de captarla.

Es sabido que la cámara no mira desde la nada, sino con base en leyes precisas de la perspectiva óptica. La cámara registra las cosas de la misma forma que la humanidad supone verlas. No existe neutralidad en la mirada de la cámara, porque no la hay tampoco en la visión del mundo que posee el fotógrafo. Desde otra perspectiva es fácilmente demostrable que la fotografía, fija un aspecto de lo real que no es elegido arbitrariamente. Además, sólo capta cualidades visuales que suceden en un fragmento temporal y desde un solo punto de vista. Si a la fotografía se le asignó un registro realista y objetivo¹⁵ es porque así se le otorgó desde el origen.

La ideología, relaciones de clase y fotografía

La ideología es un sistema valorativo de puntos de vista o ideas desarrolladas en forma integrada en torno a una concepción general del mundo. Está inmersa en la conciencia social. La ideología determina la actitud y comportamiento del ser humano en relación con los objetivos deseados del desarrollo de la sociedad. Es la comprensión de la realidad y su práctica social y política. Es parte esencial del discurso político y su concepción de obtenerlo.

La ideología se distingue en el proceso de producción social y requiere de una organización material que la haga posible. Como práctica que es, no se da en abstracto, sino al interior de la estructura socio-económica bajo la forma de

¹⁵ Bourdieu, Pierre. La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen. México D. F. 1989.

instituciones diferentes y especializadas. Son las formas donde se reproduce la ideología: partidos y organizaciones políticas, universidades y centros escolares, medios de comunicación, organismos no gubernamentales. No hay escisión entre el proceso de producción material y el ideológico.

La ideología está determinada por las relaciones sociales, está inserta en ellas, y capta la realidad con una perspectiva que corresponde al concepto de clase y conciencia social de quien la ejerce. La ideología y la fotografía son dos instancias vinculadas y mantienen una integración entre los conceptos y una práctica concreta de la realidad. La fotografía es la materialidad de la ideología del fotógrafo, de sus editores, así como de los lugares donde se exhibe.

Cualquier práctica fotográfica se realiza en torno a las relaciones sociales y políticas, porque es la manera en que preferimos registrar lo real, qué valores de imagen que privilegiamos. La elección de un tema o un encuadre son hechos ideológicos, asociados una posición de clase, una manera de ver el mundo formada en el contexto socioeconómico o condicionado por el fotógrafo, la institución o empresa para la cual se trabaja.

Las representaciones que hacemos de la realidad se materializan en el lenguaje o en la manera de hacer las imágenes. Las ideas y las imágenes están insertas en el la ideología. Lo que denominamos ideología es un proceso de producción social con bases materiales, que supone relaciones sociales y medios físicos de producción ideológica, aparatos o instituciones. Cada ámbito de producción ideológica necesita una organización material que la haga posible: editoriales, galerías, universidades. El análisis de estas instituciones y de las condiciones sociales que establecen para desarrollar los productos culturales es decisivo para interpretarlos, y puede hacerse en dos niveles:

- Al examinar las imágenes fotográficas como representaciones de la manera en que se registran los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo usan los procedimientos formales para sugerir su perspectiva propia. En este caso, la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal.
- Vinculando la estructura social con las relaciones sociales que los fotógrafos mantiene con los demás componentes de su proceso productivo y comunicacional, medios de producción, materiales fotográficos y procedimientos técnicos y las relaciones sociales de producción con el público, los organismos que financian, los editores o instituciones.

La verdad en la fotografía no está contenida en ella, depende del conocimiento del contexto. Toda discusión sobre la ideología de un mensaje fotográfico debe situarlo en las relaciones que lo vuelven inteligible. Toda comunicación fotográfica debe plantearse en la relación entre lo que el autor quiere decir, los recursos (lingüísticos) técnicos de su medio y los códigos de verosimilitud y legibilidad de sus receptores.

Los aspectos ideológicos del fenómeno fotográfico, no podemos reducirlos únicamente a las imágenes, también pueden verse en los epígrafes y textos anexos, en la organización del espacio en las impresiones, las relaciones y procesos observables de acción social entre los fotógrafos y los espectadores. El conjunto de estos procesos significantes configura el sentido ideológico de la fotografía en la sociedad.

La ideología de la práctica fotográfica, tanto en fotógrafo como en espectador está condicionada por:

- El origen de clase que determina la posibilidad económica de acceder a la práctica fotográfica así como a la particularidad cultural de los hábitos, gustos, etc.
- La temática de la fotografía: ocasiones que se fotografían, personas, lugares, etc.
- El campo de acción donde se trabaja la fotografía: periodístico-político, comercial-publicitario, técnico-científico y artístico, que llevará a privilegiar un tipo de valores específicos.

Lo ideológico se constituye por la acción combinada de estos factores y se manifiesta en las imágenes, los textos, los espacios donde se exhiben y las relaciones sociales; todos ellos nos permiten presentar las bases para la comprensión del proceso ideológico en la fotografía, un modelo que no únicamente se limite a decir que la fotografía es un reflejo de la posición del autor.

El sentido de las fotografías no se encuentra completo en ellas sino que hay que pensar en el proceso de circulación social. La creación fotográfica más radical no es la que se limita a modificar el estilo de las obras, sino las relaciones entre fotógrafo, obra, intermediarios y el público, y todos ellos en la estructura social.

Una de las alternativas más profundas en la fotografía --un recurso clave para su uso ideológico--, es propagar su empleo y experimentación, es tener una función histórica más importante; la de formar una visión social. Se ha visto ya un amplio uso de esta alternativa, por ejemplo, en los casos de la revista ¿Por qué? que circuló a raíz de los acontecimientos del movimiento estudiantil del 68 y de los videos independientes que suscitaron, las imágenes de los movimientos de maestros, ferrocarrileros y petroleros de los años 48 y 58 y, que salen a circulación en cada nuevo movimiento, como un recordatorio a la memoria histórica, la reciente Marcha Zapatista del Color de la Tierra y la matanza de Aguas Blancas, por citar algunos.

Analizar la ideología en términos de contenido de la obra y relacionar mecánicamente la estructura de la obra con la sociedad en su conjunto.

- Ubicar a la práctica o ejercicio de la fotografía en una organización material que la haga posible en tanto práctica política y social, y no una mera representación.
- Dar cuenta de la especificidad de una práctica ideológica respecto a otra. En este caso una fotografía o estilo frente a otro tipo de fotografía. (Casos como el de la fotografía político-informativa frente a la fotografía publicitaria y de glamour, o el de las imágenes publicadas en la revista Life, National Geographic, y el uso y manipulación que otros fotógrafos --principalmente John Heartfield y Joseph Renau-- hacen de ellas introduciéndoles otro significado ideológico para el que fueron realizadas).
- Vincular al producto fotográfico con la estructura social.

La práctica y ejercicio de la fotografía presenta una variedad tal de manifestaciones que resulta particularmente difícil unificarla bajo un solo criterio -- que no sea el de ser producido por una cámara-- sin embargo lo pueden determinar sus diferentes usos, la obra y su utilidad en la sociedad. Por tanto, hay diferentes formas de hacer práctica ideológica o estilos fotográficos que son los que vinculan

con sociedad. La práctica fotográfica es una práctica ideológica. Ninguna de las dos se da en abstracto, sino al interior de estructuras materiales concretas que son las instituciones especializadas y diferenciadas de reproducción ideológica.

La fotografía es un modo de referirse a la realidad y está determinado por las variaciones técnicas --estilos de fotografía-- posibles en su producción, y el tipo de trama ideológica --orden del discurso— los cuales se establecen en las relaciones sociales de producción en la lucha de clases.

La práctica fotográfica genera representaciones que materializan aspectos de nuestro pensamiento que muestran relaciones con las condiciones de la existencia. La fotografía es una forma de materializar la representación de nuestra relación con las condiciones de existencia reales, con la sociedad.

Como parte de la producción ideológica, el ejercicio de la fotografía no sólo requiere de ciertos reconocimientos sociales, sino también de que éstos tomen cuerpo en entidades sociales. Así aparecen las instituciones donde esta práctica se enseña, se produce, se difunde, y se mercantiliza.

Capítulo II

Usos de la fotografía y su expresión política de la realidad

En una imagen fotográfica no solo reconocemos la referencia a la realidad, sino que se trata de una reproducción que pretende un acercamiento a los hechos. La imagen fotográfica muestra la preocupación del fotógrafo sobre lo que observa y reproduce con su técnica, lo que ve y lo que hace, su proceso ideológico sobre lo que observa, reconoce y crea. La fotografía --información impresa-- promueve la significación del mundo en una forma sui generis, muy fotográfica: encuadre, óptica, valoración tonal.... Posee una singular manera de representar la realidad y el pensamiento humano, ayudándose de nuestra experiencia para hacerla significativa. Es una memoria colectiva, un certificado de lo acontecido.

Hay una tradición dentro de la imagen fotográfica que proporciona una visión particular del mundo, que permite reconocer en ella el pensamiento político, que se ha expresado en más de una ocasión en forma relevante un talento especial a través del pensamiento político y artístico: Orozco, Rivera, Siqueiros y el Muralismo Mexicano con todos sus destacados artistas, la Escuela Mexicana de Pintura, el Taller de Gráfica Popular (TGP) y la Sociedad Mexicana de Grabadores.

*Aquí te dejo, con la luz de enero,
El corazón de Cuba liberada
Y, Siqueiros, no olvides que te espero
En mi patria volcánica y nevada.*

*He visto tu pintura encarcelada
Que es como encarcelar la llamarada.*

*Y me duele al partir EL DESAFUERO!
Tu pintura es la patria bienamada,
MÉXICO ESTÁ CONTIGO PRISIONERO.*

*Pablo Neruda¹⁶
México, D. F. 9 de enero de 1961
Siqueiros en la cárcel de Lecumberri¹⁷.*



La fotografía es un elemento más dentro del sistema visual del mundo y se identifica fácilmente como expresión artística indisoluble de nuestra cultura, como manifestación política y social vinculada a la lucha social, a formas de denuncia, de registro y de memoria histórica, puesto que por su forma automatizada y mecánica

¹⁶ Montes, Mónica. Preso N° 46788 Luna Córnea, número 26 de 2003. Héctor García y su tiempo. Poema de Neruda y fotografía de Héctor García que circularon como propaganda de apoyo a Siqueiros. P 81.

¹⁷ Fotografía de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri, México, D.F. 1960. García, Héctor. Escribir con luz. Primera edición, colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. México, 1985. P19.

de registro de la realidad, su facilidad de manejo y uso, pone al alcance de cualquier persona la posibilidad de incidir en la imagen. La fotografía, como lo plantea Gisèle Freund¹⁸ tiene la potencialidad de estar cerca de la sociedad, tiene una idéntica aceptación en todas las clases sociales, es el más simple y fácil de acceder entre los medios de comunicación y tiene variadas posibilidades de consumo: por esto su gran importancia política.

La fotografía es un testigo excepcional, diariamente participa en todos los acontecimientos sociales y políticos, lo mismo trascendentes que insignificantes, en todas las esferas de la actividad humana. Está asociada a la humanidad en sus sentimientos más íntimos y personales –retratos de la madre, la novia, los hijos, la escuela-, en el acontecer político cotidiano e incluso en aquellos de carácter épico como las luchas populares.

La fotografía tiene la posibilidad de acercarse a nosotros tanto en interés como en factor de consumo. Por ejemplo, desde un punto de vista práctico, en la identificación personal a través de credenciales y certificados, en la curiosidad emotiva de los retratos y en la fotografía documental o social, como también en los valores inherentes a cualquier hecho político e histórico, como forma expresiva que nos transmite cultura o diversas formas de conocimientos científicos.

A diferencia de otras artes, la fotografía es la que más incorpora en su proceso al ser humano como participante activo y creativo (cualquier persona se atreve a fotografiar y a filmar en vídeo --no así a pintar y grabar-- aunque no todos los participantes tienen intenciones de trascender en estas artes), ayuda a la ciencia en su desarrollo al facilitar la obtención de imágenes técnicamente perfectas, se convierte en un factor de estímulo muy importante, su gran facilidad permite que una infinita cantidad de personas se familiarice con su consumo o su creación. La fotografía incide en una gama de personas muy amplia, sirve a intereses disímiles y opera en un rango muy amplio de niveles de conciencia.

La fotografía es un fenómeno cultural generalizado y popular, de práctica creciente. La gente se expresa cada vez más fotográficamente. Sus usos se determinan de acuerdo a su función y a su incidencia en la sociedad. Podemos clasificarla así:

- **Fotografía de compromiso social: Político-informativa.**
- **Fotografía comercial: Reproducción y venta de valores.**
- **Fotografía técnico-científico: Un respaldo al avance de la humanidad.**
- **Fotografía artística: Creativa y expresiva.**

Cada uno de estas formas de fotografía tiene su incidencia social y posee y transmite un tipo de valores.

¹⁸ Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976 p 8.

La fotografía de compromiso social: Político-informativa

La fotografía político-informativa tiene su máxima expresión en los medios impresos, --aunque también la usan los electrónicos-- donde se valida y difunde. Una de sus características es la eficacia testimonial. Por lo general transmite un sentimiento de inmediatez en la forma de abordar los hechos, lo inesperado del suceso unido al prestigio de la fotografía como duplicado de la realidad, su carácter verosímil. Se hace influyente por su capacidad para crear corrientes de opinión generalizar en torno a los temas tratados.

La finalidad de esta forma de fotografía es la de llegar a encontrarse impresa junto con textos, pies de grabado y titulares, no como un objeto aislado sino integrado a la realización colectiva en un medio impreso: libro, revista o periódico.

La fotografía político-informativa presenta las contradicciones de la sociedad actual. Se hace para la sociedad --y toda ella la consume--, pero expresa los intereses de la clase que la produce y dirige, de aquélla que es dueña de los medios. Su potencialidad creadora tendrá los límites de quien controla dichos medios. Su información y expresión está limitada a la estructura del poder oligárquico. Sea cual fuere el medio, no tarda en aparecer la censura del empresario, y así, la lucidez del fotógrafo, su identificación con la justicia y su visión tendrá como límite el criterio del editor. Para oponerse, el único camino que queda es el de operar de forma independiente.

La fotografía político-informativa se limita a reproducir la apariencia de la realidad; pronuncia inventarios detallados y complejos de la realidad, capturando y aprehendiendo los problemas que nos aquejan, la estructura del poder oligárquico, muestra realidad dramática. Su enemigo es la censura, lo que no es permitido mostrar.

Hay casos donde se registra la explotación y el sufrimiento de los sectores más populares y a pesar de la censura, de los recortes, textos y pies de fotograbados que desvirtúan las verdaderas causas y los orígenes del problema, la fotografía constituye --pese a todas estas limitaciones--, un medio efectivo para la denuncia y el desenmascaramiento del sistema político y explotación global.

Sin embargo, en este contexto no es hallar valores estéticos, estos temas no siempre se ajustan a los criterios tradicionales de belleza, no hay que olvidar que la conciencia estética, con sus valores, es un producto histórico que responde a condiciones culturales que son expresiones del pensamiento interesado de la clase dominante, la cual impone esos valores a toda la sociedad.

Los valores históricos como producto social no son privativos de la clase dominante. Si queremos que nos pertenezcan real y plenamente debemos partir de la necesidad de establecer una escala de prioridades que corresponda a nuestros intereses como pueblo y clase social y, por tanto, un valor estético alejado de los valores de la clase social dominante. Como país subdesarrollado desempeñamos el papel de soporte donde los países altamente industrializados impulsan su desarrollo, toman sus materias primas y venden sus productos, nos quitan lo mejor y nos dejan lo peor.

El estilo fotográfico no corresponde únicamente a lo relacionado con los recursos técnicos que se utilizan para captar la apariencia de la realidad o el tema, la utilización de la luz, el encuadre y sus posibilidades técnicas de esa temática. No, el

estilo es más profundo y sustancial, es la esencia misma de lo expresado, la forma de hacerlo, la especificidad y características de cada problema. Técnica, tema, contenido y presentación son parte del estilo de hacer fotografía, su relación con la realidad que lo ha creado.

La fotografía político-informativa es una labor de militancia, de compromiso (por ello se les llama fotografía comprometida) con la documentación social, en particular con los que consideran su registro como un documento indispensable para la concientización de un determinado grupo social. El fotógrafo aborda a las personas, cultiva su amistad, siente su problema y participa en su vida, mezcla su saber y su deseo de investigar y aprender del fotografiado. La imagen revela y reafirma su poder de concientización. El fotógrafo se funde en la vida y en la imagen que él mismo registró, adquiere un conocimiento profundo de la realidad y su imagen.



El día que llovió fuego^{19,20}
8 de junio de 1972. Nick Ut /Associated Press "Fue una visión horrorosa".

El ejército estadounidense y su aliado survietnamita, emplearon armas químicas: de napalm y fósforo contra Vietnam del Norte. Al término de la guerra, el 30 de abril de 1975, Vietnam del Norte había sufrido 1.7 millones de muertes y 5 millones de mutilados, niños que nacerán con malformaciones genéticas por el uso de las armas químicas y regiones enteras contaminadas por décadas.

Phan Thi Kim Phuc tenía nueve años de edad cuando el 8 de junio de 1972 es bombardeada la aldea de Trang Bang que había sido recuperada días antes por los ejércitos comunistas del Norte. La aldea queda a 65 kilómetros al norte de Saigón, cerca de la carretera N° 1, que une la capital con Phnom Penh. Es el eje más bombardeado de la guerra de Vietnam; allí se construyeron 200 kilómetros de túneles con dormitorios y hospitales.

¹⁹ Sheryle and John Leekley. Moments. The Pulitzer prize photographs. Crown publishers Inc. New York USA. 1978. p. 88

²⁰ Robin, Marie-Monique. Les Cent Photos du Siècle. 100 fotos 100 historias. Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH. Hohenzollernring. Editions du Chêne-Hachette Livre 1999. Impreso en Italia. ISBN 3-8228-6792-6. Ilustración 059

Nick Ut, fotógrafo de Associated Press señala que era “una visión horrorosa, la niña gritaba: “¡Quema mucho!” “En la mitad de su cuerpo, la piel se desprendía a tiras, se desmayaba en mis brazos” El fotógrafo vietnamita es quien la transporta a un hospital en Saigón, donde la pequeña sufrirá 17 operaciones en catorce meses. En 1982 estudia medicina, y en 1992 se casa con Buy Huy Toan. Madre de dos niñas, es mensajera de paz de la UNESCO. El 11 de noviembre de 1996, en Washington, mientras predica la reconciliación ante miles de veteranos de guerra, se le acerca John Plummer que era el capitán que ordenó el bombardeo en la carretera N° 1, y quien se ha ordenado pastor para librarse de las pesadillas de la guerra. La fotografía tuvo un gran impacto en la opinión pública --que se inclinaba ampliamente hacia los opositores a la guerra de Vietnam--, y precipitó el término de la guerra, pese a que el ejército norteamericano estaba prácticamente derrotado.

La fotografía realizada por Nick Ut “El día que llovió fuego” donde aparece Phan Thi Kim Phuc, fue galardonada con el premio Pulitzer 1973.



*Phan Thi Kim Phuc²¹
Joe McNally, 1995.*

*Fotografía con su hija Huy Hoang
“Nick Ut me salvó la vida, lo llamó tío Ut” ...*

“Tengo que enseñar a mis hijas que sean felices con su madre, su país, para que no vuelva la guerra”.

La fotografía comercial: Reproducción y venta de valores

La fotografía comercial generalmente la dividimos en publicitaria, comercial-industrial, además de que habitualmente comprende temas como arquitectura, modas, gastronomía... Así como también la que se desarrolla en los estudios fotográficos, donde se toman las celebraciones populares: bodas, XV años y festividades religiosas, de identificación.

La fotografía comercial esta influenciada por las normas del gran capital y del sistema globalizado neoliberal de explotación de los países menos desarrollados con un grado de consumo basado en desperdicio, desechable, no retornable, úsese y tírese..., donde la producción de artículos no está determinada por el grado de necesidades que satisfagan, sino por la magnitud de las utilidades derivadas. Para eso está el consumo, nuestras economías de países o sociedades explotados dependen de los mecanismos de este neoliberalismo; la industria nacional carece de autonomía, no decide qué producir, ni en función de qué, y mucho menos tiene en cuenta el beneficio popular. Por ello, como industria, los objetivos no los determina el interés nacional, ni la mayoría de los habitantes. Esta es la razón de que nos

²¹ Life, 60 th anniversary. P 102

encontremos inmersos, e influenciados, en una avalancha de artículos --y tecnologías-- que resultan superfluas para nuestro contexto.

El objetivo de esta imaginería publicitaria comercial es el de contribuir a realzar el valor de las mercancías circulantes, las cuales necesita vender el gran capital, buscando su redistribución, ante todo logrando las ganancias diseñadas. Como también es su intención, que ideológicamente se adquiera la necesidad y el supuesto prestigio que dan esas mercancías. La publicidad fomenta los valores indispensables para comprar y sojuzgar. Así es como nos convertimos en un mercado consumista abierto y moldeable.

La fotografía publicitaria necesita agrandar para vender y reproducir ideología y valores de expectativa, de imitación, de ensoñación, para ello va en pos de la moda utilizando patrones de cierta modernidad. Para impactar se apoya en posibilidades técnicas, en dominio técnico, en modelos bellas, en gente bonita recursos publicitarios de actualidad, fórmulas ya probadas por las artes plásticas y psicológicas y adoptadas en concubinato con la gráfica y la prensa. En suma fotografías que expresen un gusto burgués. Siempre con un tratamiento convencional, trátese de ropa, automóviles, turismo... siempre con la participación de "play girls" y "top models" quienes con sus esbeltas figuras estilizadas no corresponden a la tipología nacional. Pero es que todo debe parecer igual, uniformado, masificado y globalizado. Amén.

Las personas y las cosas se manejan desde el ángulo más conveniente para determinados intereses comerciales e ideológicos. Desde el punto de vista cultural lo único que esto aporta es una visión perniciosa, deformada y deformadora de nuestra verdadera imagen, carácter y cultura. Una visión que trastoca lo individual por lo masivo

Esta imagen publicitaria, a la vez que nos vende artículos y tecnología, también difunde la ideología de los dominantes, muy necesaria para poder asimilar este fenómeno globalizado como algo coherente en su relación con nosotros, para que no nos percatemos de la monstruosa hipertrofia que significa dentro de nuestra miseria, de nuestra inferioridad de las contradicciones insalvables al proponer una técnica y una ciencia más desarrolladas como expresión de cultura superior. La imagen publicitaria es la imagen pública de la pretendida superioridad natural de las naciones del primer mundo globalizado, del sistema capitalista neoliberal --la nueva colonización-- los nuevos monopolios que desean difundir y que lo han llevado a cabo en forma tan espectacular e impactante como la bomba que detonaron en Hiroshima (el 6 de agosto de 1945, con 140 mil víctimas) y Nagasaki (el 9 de agosto de 1945, con 70 mil muertes), los viajes espaciales... las torres gemelas (el 11 de septiembre de 2001, con varios miles de muertos).

Lo mismo pasa con la fotografía publicitaria de retrato y ceremonia. De consumo individual, su ideología tiende, sin embargo a reproducir indeterminado estatus y nivel de vida. Su valoración estética responde a una valoración sentimental que estas fotografías poseen para quien las analice. Cada quien busca en ellas ante todo la imagen que desea encontrar. Por ejemplo, un padre la encontrará adorable si en la foto, aparece su hija todo lo hermosa que él piensa que es.

Estos retratos repiten patrones, son copias de una época muy remota --pictorialista--. Llegan a ser estudios sofisticados en las que se imita la composición e iluminación de pinturas clásicas. Tal es su relevancia que también son solicitados por

personajes que intentan imitar a la alta burguesía, personajes que aparentan elegancia y suponen que con esas imágenes destaca su condición de clase social.

- Este tipo de fotografía fomenta que la humanidad invierta el orden de prioridades donde la realidad va primero y las fantasías después. Podemos vestir harapos pero poseer televisores y computadoras: Indigentes, pero al día en la tecnología de punta.
- Pone énfasis en los materiales con los que construye la imagen. Más aún, llega a disfrazarla de arte para ennoblecer el producto que vende, (Quienes la siguen, argumentan que es una forma de fotografía muy creativa.)
- Se caracteriza por una apariencia internacional en detrimento de lo nacional; la colonización y globalización son sus elementos. Al perder su identidad nacional se masifica.
- Refleja como un espejo el sistema de poder que nos domina, y al cual somos adictos.
- En el retrato de estudio se explota la sensibilidad hacia el ser querido, manipulada por el fotógrafo mediante una actitud complaciente y zalamera que imita patrones estéticos de pinturas pretendiendo distinción. El género del retrato está constituido por posturas del modelo que pronto se convierten en *modelo de posturas*.
- La actitud del fotógrafo es acrítica y condescendiente al sistema (de explotación). Y generalmente el fotógrafo se transforma en comerciante habilidoso.

La fotografía científico-técnica: Un respaldo al avance de la humanidad

La fotografía es un medio de origen científico y la ciencia se ha encargado de promover su desarrollo técnico al ritmo de sus necesidades en sus diversos campos de acción. Desde su invención provocó un cambio radical en todas las técnicas de descripción, registro y representación: Un reconocimiento absoluto. Sus aplicaciones científicas no esperaron a su madurez, sino que se desarrollaron con ella. La fotografía se convertiría en un instrumento de importancia capital para las ciencias de la observación. A partir de la invención de la fotografía en 1839, los científicos se apropiaron sin reticencias de la cámara fotográfica, a pesar de su imperfección técnica y de la ineficacia científica que se atribuía a las imágenes, hasta que en 1870 mejoró sustancialmente con las nuevas emulsiones y los obturadores de mayor velocidad.

La fotografía contribuye a ampliar el campo de registro. Fundamentalmente ha repercutido en la exploración de mundos inalcanzables a nuestra visión. Los científicos de esa época trataban de hacer visible –fotográficamente– cuanto se les escapaba a la vista; todo lo que excedía la visión natural.

La cámara fotográfica vino a integrarse a los dos grandes instrumentos ópticos que la revolución cognoscitiva del siglo XVII había transformado: El microscopio y el telescopio, que permitían observar desde lo incomparablemente pequeño hasta lo considerablemente grande, el universo insospechado. Así avanzaron la histología, la citología, la bacteriología, la cristalografía. Todo ese

universo invisible, adquiere un nuevo valor de exhibición y transmisión del saber. Conocer de forma precisa lo que hasta ese momento era solo campo de la imaginación. La fotografía permite, a través del microscopio, focalizar el detalle, en 1886, Crookshank fotografía las bacterias, H. Viallanes reproduce el cerebro de la larva de una mosca por medio de 400 aumentos. Ambos desarrollarán sistemáticamente la técnica²².

A partir de la fotografía se desarrolla la metrofotografía, que permite tomar medidas exactas, pasando a ser un instrumento privilegiado de las determinaciones topográficas. Aimé Laussedat, experimenta una técnica de fotogrametría, después utilizada por geógrafos y antropólogos.

En 1869 Winlock y Wipple fotografían un eclipse solar en América. En Alemania y en Bélgica captan la forma de un relámpago y demuestran su analogía con la chispa de las bobinas de inducción. La fotografía ayuda a investigar la forma de las nubes --la comunidad de meteorólogos en 1896 decreta el "año de las nubes", a fin de tener un registro mundial--. La placa seca permite a Henry Draper y A. Common, en 1882, captar la nebulosa de Orión, y el astrónomo Jules Janssen, famoso por sus registros astronómicos, afirma que la fotografía no sólo posee una exactitud rigurosa, sino que puede instruirnos sobre detalles de estructura que los telescopios no captan.²³

Dentro de sus cualidades, la fotografía permite congelar la acción, siendo el análisis del movimiento uno de sus logros más valiosos, ya que la dificultad consistía en reducir al máximo el tiempo de exposición y lograr la instantaneidad de la imagen, susceptible de revelar la estructura en movimiento del cuerpo humano y de los animales. El problema se resuelve entre 1878 y 1880²⁴, con el método de la cronofotografía a través de E. Muybridge (locomoción animal y humana) y E. Jules Janssen (el fotorrevólver astronómico). Posteriormente Marey (vibraciones de las alas de una abeja) y Eakins, incrementarán estas experiencias. Todos estos estudios y logros consiguen analizar el movimiento a través del estudio de la serie de fotografías que se registraban por medio de cámaras especiales o del cronofotógrafo, una especie de fusil fotográfico en placa fija, así como cronofotógrafos en placa móvil, que captaban entre 10 y 20 imágenes por segundo. Estos son antecedentes trascendentales para la invención del cinematógrafo.

Los investigadores también se empeñaron en conocer la forma del cuerpo y los rasgos sintéticos de la cara a través de la fotografía. Darwin utiliza clisés de Duchenne de Boulogne como argumentos para su teoría fisiológica de la expresión emocional.²⁵ También se empleó en el registro morfológico de las enfermedades mentales en numerosos hospitales europeos. Asimismo, fue objeto de estudio el vínculo del retrato con la necropsia y más claramente en la utilización judicial y médico legal. Alphonse Bertillon planteó la antropometría de filiación, un servicio

²² Didi-Huberman Georges en Lemagny, Jean-Claude, Rouille, André. Historia de la fotografía. ALCOR. Ediciones Martínez Roca, S.A./ Bordas S.A. Barcelona, España. 1986. p 71

²³ Didi-Huberman Georges en Lemagny, Jean-Claude, Rouille, André. Historia de la fotografía. ALCOR. Ediciones Martínez Roca, S.A./ Bordas S.A. Barcelona, España. 1986. p 72

²⁴ Millingham F. Por Qué Nació el Cine. Editorial Nova. Buenos Aires, Argentina. 14 de noviembre de 1945. p 178 a 185.

²⁵ Didi-Huberman Georges Idem 73.

donde se fotografía a todos los delincuentes esperando descubrir una ley formal y fisiológica de lo criminal.

Sin embargo su mejor utilización en la medicina fue cuando Wilhelm Conrad Röntgen descubre los rayos X en diciembre de 1895. La noción de una luz invisible capaz de impresionar la placa fotográfica, revolucionaría los medios científicos.

Los científicos utilizan numerosas fotografías para documentar gráficamente sus trabajos. La fotografía amplía la limitada capacidad de percepción que tiene el ser humano. La visión humana se limita a interpretar alrededor de 10 imágenes por segundo, mientras que una cámara equipada adecuadamente puede registrar millares de ellas en el mismo lapso. El espectro de la luz visible para el ojo, también tiene su límite, que es ampliado a través de la fotografía ya que se pueden registrar longitudes de onda diferentes a las visibles por los humanos: rayos infrarrojos, rayos ultravioleta y rayos X que pueden impresionar a las correspondientes emulsiones fotográficas, las cuales, además, llegan a registrar la energía de partículas nucleares provistas de carga eléctrica. También se desarrollan las fibras ópticas y más tarde la imagen por ultrasonido.

El científico impone la capacidad de los sistemas fotográficos, y los fabricantes trabajan para encontrar nuevos métodos y materiales destinados al registro de hechos rapidísimos o a detectar radiaciones débiles, así como para definir fenómenos que se encuentren fuera de la observación humana directa.

La fotografía científica se usa como prueba documental de una verdad mucho más amplia, que surge de múltiples tentativas, de diferentes mediciones. Pero la verdad en la fotografía --como elemento conclusivo-- es completamente relativa. Lo verdadero no es aquello que la cámara registró en un momento determinado. La verdad corresponde también al criterio de reinterpretación de la imagen recogida, a la exposición de los hechos que dicha imagen transmite. ¿Es verdadera o falsa? La fotografía ya no es sólo la asimilación veraz y apasionante del mundo, sino que se convierte en materia para componerlo. La imagen, extraída primero de la realidad para obtener un reordenamiento de sus partes como si fueran vistas a través de otros sistemas ópticos. No se trata de contraponer la toma fotográfica sino de confirmar una feliz extensión del ámbito visual en el terreno del artificio y no del terreno potencialmente interminable que ofrece la fotografía científica.



Foto científica 1



Foto científica 2



Foto científica 3

En la actualidad, no existe rama del conocimiento científico que no emplee la fotografía para corroborar sus tesis.

La fotografía artística: Creativa y expresiva

La fotografía conforma una nueva manera de ver el mundo y motiva una expresión visual singular de la comunicación social. Extensa por excelencia y eminentemente popular, logró que un mayor número de personas se pudieran expresar. Como resultado, ha posibilitado un mayor intercambio de ideas y acrecentando la educación del pueblo.

La fotografía llamada ahora *artística*, fue reconocida como un arte con méritos propios a finales del siglo XIX en EU, cuando diversos museos empezaron a adquirir imágenes fotográficas e instalaron pequeñas salas y galerías para exhibirlas y comercializarlas. Pronto, también en Europa exhibieron fotografías junto con pinturas y esculturas de artistas vanguardistas. Esto no fue fácil, sino el producto de una lucha difícil por ganar espacios en los salones de arte, dado que anteriormente --si bien con mucho éxito-- sólo se exponían en las convenciones de fotógrafos. Fue Alfred Stieglitz (1864-1946) quien más influyó para que se exhibiera la imagen fotográfica y se eliminara todo vestigio de pictorialismo: “los fotógrafos deben aprender a no avergonzarse de que sus fotografías parezcan fotografías” escribe Stieglitz, en un catálogo de un concurso de fotografías patrocinado por el almacén Wanamaker de Nueva York²⁶.

Sin embargo, fue a través del fotoperiodismo y mediante la unión de los fotógrafos artísticos, como la fotografía alcanzó un lugar excepcional como medio de comunicación y de expresión.

Conceptuamos al arte²⁷ como la actividad creadora orientada a elaborar representaciones concreto-sensibles que reflejan la realidad y que encarnan una actitud estética, una manera de ver y decir del ser humano hacia la realidad. La producción artística refleja directamente los fenómenos sociales, la forma de vida, el estado emotivo e ideológico y manifiesta una forma de la conciencia social.

Arte y oficio manual (artesanía), coinciden en que ambos producen una obra sensorialmente perceptible. Mientras el oficio manual apunta a lo utilitario y provechoso, el arte se dirige a lo bello. Hay belleza natural en la medida en que en las cosas se presentan de manera brillante las ideas implícitas en ellas. La belleza artística no es sólo repetición o copia fiel de aquélla, antes bien, le es dado al arte hacer brillar las ideas con profundidad y vigor, y hacer relucir la condición humana, de ahí que su tarea capital no sea la producción de las cosas sino la reproducción de las ideas. El artista penetra en los más íntimos fundamentos del ser social, de la humanidad. Contemplar y crear, son una misma cosa en la actividad artística. El arte exige esencialmente intuitividad sensorial y sus formas y la manera de hacerlo representan su expresión sensible.

La actividad artística refleja los fenómenos sociales o naturales y realiza su significación estética. La obra de arte contiene además las ideas y los sentimientos humanos el --pensamiento--. El contenido del arte es emotivo e ideológico: las ideas están penetradas de emociones y los sentimientos de conciencia. Por esta razón el arte influye con tanta fuerza en la humanidad. La

²⁶ Newhall, Beament. Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, España. P 162

²⁷ Arte. Del alemán Kunst – Können, ser capaz de, habilidad, pericia y sabiduría que denota un ser capaz, eminente y no ordinario. También la versión latina con raíz ars, artis, virtud, habilidad, industria para hacer alguna cosa, entraña el sentido de imaginar, inventar, trazar, además del acomodar, adaptar.

conducta y la actitud del ser humano son expuestas en las obras de arte desde el punto de vista estético y dependen de la posición de clase social del individuo.

La subjetividad es sin duda la clave principal que hará de una fotografía una obra de arte. Puede obtenerse diferentes fotografías de un mismo tema, realizarlas por diversos fotógrafos, incluso con capacidad técnica comparable; sin embargo, unas resaltarán e impactarán más que otras. En ellas, sus autores lograron ver y sentir, supieron recrear fotográficamente esa visión y con el sentimiento de la realidad que nos llega, nos invade, pero aplicando su propia reflexión sobre el tema elegido. Se trata pues de su manera especial de visualizar y realizar tal imagen.

En su visión personal, el fotógrafo expresa mediante la selección del tema (el ¿qué decir?) y con los recursos que le proporciona la fotografía --medios formativos de la imagen y opciones técnicas más sus propias habilidades (el ¿cómo decirlo?). Usando estos elementos determinará si su expresión es antigua y caduca, o moderna y novedosa. Podrá entonces apoyarse en la sensibilidad, la inteligencia y la emoción. En su manera de interpretar, decir o expresar el tema, es el tratamiento que aplique lo que le lleva a su consecución como obra de arte, o dejarla relegada a un mero panfleto.

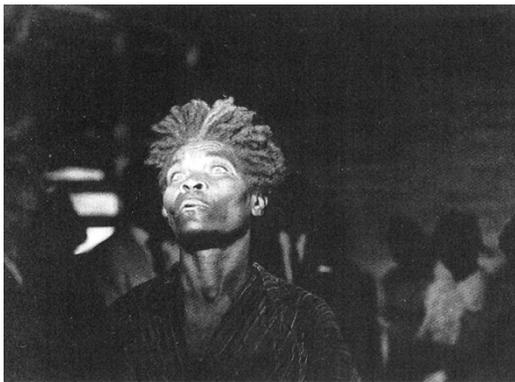
La fotografía interesará siempre como documento recordatorio, pero la fotografía como arte comunicará no sólo datos sino trascenderá en la época, en el mundo, por la emoción y el tema que expresó. La fotografía no reproduce fielmente la realidad, sino la visión que el autor tuvo de esa realidad que fotografió y trascenderá más allá de una simple anécdota, o de la preocupación formal como trató esa obra. Esto no significa que todas las fotografías de un mismo fotógrafo, aún célebre, sean obras de arte.



*"Se llama Tomoko Uemura. El mercurio la envenenó en el vientre de su madre".
La contaminación industrial tiene rostro. Pie de foto en la revista Life de junio de 1972.*

*El baño de Tomoko*²⁸, es el retrato de una joven de quince años, lisiada de nacimiento, bañada en una tina por su madre. "...Pude ver el maravilloso amor que la madre le dispensaba. Estaba siempre alegre, y cuanto más miraba yo, más me parecía que ese era un resumen de los más bellos aspectos del valor que la gente mostraba en Minamata, al combatir a la empresa y al gobierno. Ahora, a esto se le llama "romanticismo", pero era la valentía lo que a mí me interesaba. Quería simbolizar, de algún modo, el elemento mejor y más fuerte en Minamata. Un día le dije a Aileen, mi esposa: "Tratemos de hacer esa fotografía". Me imaginé una foto de la criatura sostenida por su madre, y en la que el amor aparece. Fui a la casa y procuré, muy torpemente, explicar a la madre que yo quería una foto en la que Tomoko apareciera desnuda, para que se viera lo que le había ocurrido a su cuerpo, y mostrar su cuidado de la niña. Ella dijo: Sí, precisamente iba a bañar a Tomoko, quizá eso le ayude a usted. Primero sostuvo a la criatura al lado de la bañera y la lavó como lo hacen los japoneses. Después la puso dentro. La encontré emotiva y descubrí que era difícil fotografiar a través de mis lágrimas. Sin embargo hice la fotografía..."²⁹ Cuando contemplamos esta fotografía, nos evoca la Piedad del escultor Miguel Ángel. Es la madre que con amor contempla el despojo del hijo amado, quien a su vez, da valentía, amor y esperanza por una nueva vida.

*"Dudo de la existencia de cualquier perfección, aunque siempre estoy intentando elevarme hasta ese imposible, y consideraré como medida ese fracaso en vez de la conveniencia de un éxito seguro pero mundano... Mis fotografías, cuando mucho, poseen sólo una pequeña fuerza, pero a través de ellas sugiero y critico e ilumino, e intento transmitir un entendimiento compasivo. Y por medio de la pasión impresa en mis fotografías (no importa cuán silenciosa), pongo de manifiesto una espiritualización que engendraría vigor, y cura, y sentido --a la manera de un maestro, o un cirujano, o un artista--, y apostaría un comentario acerca del lugar del hombre y de su preservación en esta nueva era, terrible y emocionante. Y la pasión. Pasión, sí, de la forma en que la pasión está en todas las grandes búsquedas, y es necesaria en todos los empeños creativos, ya sean del estadista, del científico o del artista, ya sea en la libertad o en el mal..."*³⁰



Manicomio en Haití^{31 32}

".. hablo por los que no tienen voz". "Me siento sin cesar dividido entre la actitud del

²⁸ Mora, Pilles and Hill, John T. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New, York, USA. 1998.

²⁹ Hill, Paul y Cooper. Diálogo con la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona, España 1979, p 258.

³⁰ Russek, Dan. "W. Eugene Smith: vida y obra de un fotógrafo". Casa del tiempo. Vol IX. Número 2, noviembre de 1991. UAM p 29

³¹ Mora, Pilles and Hill, John T. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New, York, USA. 1998 p 339. Idem. P 339

³² Idem. P 339

*periodista concienzudo, que relata los hechos, y la del artista creador, que sabe que la poesía y la verdad literal se acomodan pocas veces*³³

William Eugene Smith.

La fotografía seguirá siendo un vehículo para el arte, no porque se exhiba en galerías, sea objeto de coleccionistas o se cotice en el mercado de valores, sino porque como medio de comunicación rompe las barreras del idioma, reproduce el pensamiento, estimula la sensibilidad humana, educa, fomenta la conciencia social y política³⁴. En una sociedad que es más visual que verbal (una imagen dice más que mil palabras, reza el proverbio, sin embargo hasta eso se expresa con palabras y no con imágenes, pues la palabra es el medio de comunicación por excelencia) habrá cada vez más individuos que utilicen la fotografía para sus fines personales.

Las imágenes fotográficas tienen, innegablemente un valor documental y testimonial, pero sobre todo, perduran por la emoción y los valores humanos que contienen o exaltan, por la visión personal, por el tratamiento del tema que los diferentes autores difunden. Nos hacen partícipes y nos conmueven, nos sensibilizan. Por su automatización e instantaneidad, la fotografía ofrece posibilidades de un encuentro tema-fotógrafo desarrollando de la visión y expresión de este último.

Sin embargo, en nuestros sistemas escolares básico y medio, es donde empieza la pérdida de sensibilidad, dado que no se enseña Historia del Arte, dibujo, música o apreciación artística, el ejercicio del arte es prácticamente nulo, nuestro bagaje de educación artística se reduce al jardín de niños; nuestros dibujos y expresiones musicales son de párvulos por la carencia de una instrucción artística adecuada.

El arte es susceptible de censura

Los medios de comunicación en sus diferentes expresiones y programaciones diurnas, vespertinas y nocturnas exhiben una apología de crímenes y asesinatos, sexo, turismo sexual en países exóticos y pedofilia sacerdotal pura y santa. Se acogen a la libertad de expresión para presentar sus contenidos. Hoy por hoy es tema y dificultad para el artista actual: ¿Qué temática deberá abordar? Los artistas escogen temas conflictivos y formas provocadoras para detallarlos, sexo y muerte, racismo, violencia y pedofilia, riqueza y explotación. Para el arte actual, uno de sus lemas es: **“todo está permitido”**. Representa una gran capacidad de subversión, de escándalo y alteración el orden establecido.

El arte sigue siendo una provocación muy peligrosa, similar a la realidad que la motiva. El control del Estado y su censura, su poder dominante señala qué cosas hay que decir, qué cosas ver y qué cosas aplaudir. Basándose en un “sentido de protección” los censores eliminan todo aquello que, a sus ojos, es perjudicial para la moral pública, en nombre del **bien común**, lo cual no es sino un

³³ Castellanos, Paloma. Diccionario Histórico de la Fotografía. Colección Fundamentos nº 152, Ediciones Istmo, S. A. Madrid, España. 1999 p 205.

³⁴ Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976. p 8

método de represión y táctica del poder para protegerse de cualquier crítica hacia su moral puritana.

En una sociedad que ha contemplado guerras y matanzas de todo tipo -- siglos XX y XXI-- con horarios regularizados para su exhibición en la comodidad del hogar, degustando palomitas de maíz directo del horno de microondas, en la misma programación junto a la pornografía vía canales y publicaciones exclusivas. Solamente se sigue prohibiendo el acceso a la libre expresión y comunicación de ideas, imágenes, críticas o formas diferentes de ser, de ver y contar el mundo en que vivimos en sociedades donde la injusticia y la ignorancia son uno de sus pilares, ahí. Las formas de censura son las ya conocidas en los países totalitarios, fascistas y también los supuestamente democráticos. La censura es tan vieja como lo es el poder y se justifica con la existencia de ese poder. Se censura lo que descontrola al poder, lo que se aparta de lo real--habitual. La censura es una forma de ejercicio del poder, el método de represión y táctica para protegerse de cualquier crítica que verdaderamente moleste al poder, en la prensa, en la docencia establecida, en las relaciones sociales.

Los premios, las becas y los apoyos económicos son el fomento diseñado por la censura para permitir el arte “políticamente correcto”, condenado táctica o expresamente el arte que no quiere ser “bello”, con el fin de acallar lo que se quiere decir de manera diferente, de anular a los que buscan más allá de lo permitido, de lo habitual, de lo correcto: Concretamente, los que disienten.

Hoy por hoy se evita usar y nombrar la palabra *censura*, su nombre auténtico, expresándose eufemísticamente: “Problemas económicos”, “recorte de presupuesto”, “redefiniciones estéticas” o simplemente al artista-producto-problema se le convierte en alto funcionario. Presupuestos oficiales, adjudicaciones o negaciones de becas y apoyos a la creación son formas modernas de censura. El artista guarda en el desván la inteligencia y la denuncia, sustituyéndolos por un conformismo y la ambición de ingresar al “**start system**” del arte a lo más selecto del “**show business**” que anulan cualquier postura de crítica real.

La censura siempre se ha aplicado en las obras donde la inteligencia, la imaginación y la creatividad realizan la crítica contundente y ponen en riesgo los valores impuestos de la situación social, política, económica y cultural que estén implantados desde el poder establecido. Presenciamos una lucha entre dos fuerzas dispares: por una parte el poder, la fuerza y las leyes del dinero; por el otro, el ingenio y la tenacidad.

La fotografía es la expresión ideológica del fotógrafo

Casi siempre, la fotografía ha servido para encubrir o embellecer las infamias del poder. Ha complacido las necesidades de una ideología dominante y ha puesto a su servicio la industria fotográfica. La fotografía se torna en mercancía y funciona en los medios de impresión como alienación del ser humano. Sin embargo, también ha sido utilizada para hacer de ella un medio de conocimiento, una ayuda para la comprensión de la historia, de la humanización, de la vida y el amor. Presenta un planteamiento dialéctico, un doble manejo según quien la produce.

La industria cultural se ha apoderado de la vida cotidiana, de la historia, de nuestra sensibilidad y es evidente lo que quiere que veamos: Anuncios, revistas y periódicos, su censurada publicidad, el cine mutilado y doblado en idiomas que no le corresponden a la versión original, la visión perniciosa de la TV con sus noticias manipuladas y violencia permanente. Los mecanismos de poder exhiben lo que quiere enseñarnos, escogen, con base a sus intereses, a los políticos, a los cuales creemos elegir y soñamos que nos representan. Organiza los valores humanos en un sentido, el suyo, el único que sienten: producir dólares, para lo cual todo lo convierte en mercancía.

La degradación de la fotografía difícilmente puede ocultarse. Baste mirar cualquier medio impreso publicitario. El género humano, vendedor y vendible: Lanzada al mercado, la fotografía adquiere el sentido que le impone el poder. Mercancía y poder: el Estado. La sensibilidad humana queda subordinada al capital, a la fuerza, a la ganancia o al dominio; la era del capital y la era del poder unen sus designios en una sola voluntad opresora. La organización de la violencia y la dignificación de la desigualdad.

Del mismo modo, los fotógrafos no quieren expresar nada con contenido humano *si no vende*. La fotografía es una irrealidad real: irrealidad por lo que muestra, realidad por lo que registra: **denotación y connotación**. ¿Puede la cámara dar fe de todo lo que quiera expresar el fotógrafo?: Realizar fotos bonitas, las limitaciones de la imagen, que no logra captar el momento decisivo, las diversidades, que se congelan en un solo gesto, perdiendo la historia subyacente. La ley de la ambigüedad y la instantánea.

El contexto de la imagen fotográfica, la variedad de interpretaciones y la elección de la imagen, dependen de la ideología del fotógrafo. Pongamos por ejemplo un paisaje de exhuberancia natural, pero con pobladores paupérrimos, -- como lo son todos nuestros pueblos de América Latina--. Por una parte, la visión de un fotógrafo amante de la imagen por la imagen, encontrará regocijo en composiciones estetizantes, buscará texturas en las piedras, troncos u hojas. Por otra, un fotógrafo que no sea esteta, encontrará la belleza natural en el sentido humano, en las condiciones de dolor y miseria, del ser humano, con quien se solidariza. La cámara fotográfica --la del uno y la del otro-- no son más que instrumentos simples y perfectos, capaces de enfocar la más amplia gama de posibilidades: Ambos paisajes son reales, tan verdadero y real el uno como el otro. No es la cámara la que es ambigua, sino el fotógrafo y su interpretación. La manera como lo capta y para quién, están ligados indisolublemente con su ideología y su formación política.

Fotografiar no es producir imágenes por el simple hecho de producirlas. No se trata de una necesidad fisiológica. Es una necesidad de la comunicación humana. Se basa en una supuesta capacidad de percepción y de observación, como cualquier otra actividad humana. El fotógrafo está frente a la alternativa, elegirá a partir de su punto de vista ideológico, como también de la responsabilidad hacia la utilización subsiguiente de las imágenes que genera, adónde se exhibirán y a que medio irán a parar. Él escoge a quien servir.

Capítulo III

Fotografía, propaganda política y medios de comunicación

XLIV

Mi corazón al desnudo.

80

“Es imposible recorrer cualquier gaceta, de cualquier día, mes o año, sin encontrar en cada línea los signos más espantosos de la perversidad humana, al mismo tiempo que las jactancias más sorprendentes de probidad, de bondad, de caridad y las más descaradas afirmaciones relativas al progreso y a la civilización.

“Todo periódico, de la primera a la última línea, no es más que un tejido de horrores. Guerras, crímenes, robos, impudicias, torturas, crímenes de los príncipes, crímenes de las naciones, crímenes de los particulares, una embriaguez de atrocidad universal.

“Y es con ese asqueroso aperitivo con el que el hombre civilizado acompaña su comida de cada mañana. Todo, en este mundo, suda el crimen: el periódico, la pared y el rostro del hombre.

“No comprendo que una mano pura pueda tocar un periódico sin una convulsión de asco”.

Charles Baudelaire.³⁵ (1821 – 1867)

La fotografía: Documento social y político

En un sentido amplio, todos hacemos fotografía social. Tanto el aficionado como el profesional se refieren a la sociedad a través de sus imágenes. La fotografía es utilizada para registrar la cotidianeidad, la eventualidad, o lo significativo de nosotros mismos. Porque perpetuar un hecho trascendente de la existencia de los individuos es un imperativo categórico de nuestra cultura social. Su imagen será la memoria de la sociedad del futuro.

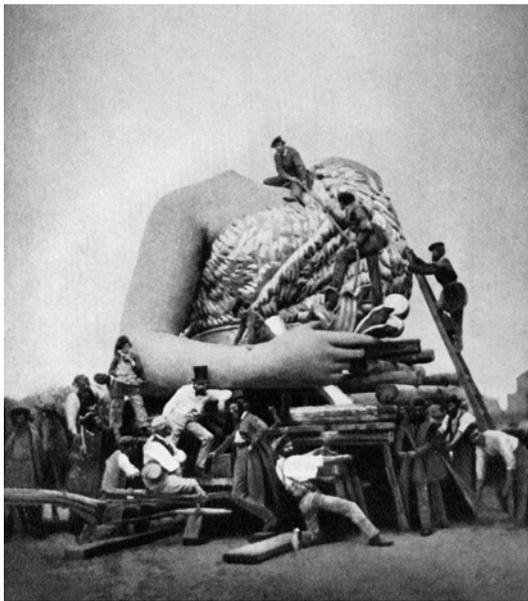
A través del desarrollo histórico de la fotografía, la actitud y la condición humana de algunos fotógrafos marcó pautas que en su origen parecieron banales: simples registros formalistas, o puramente estéticos y artísticos. De suceso social, la fotografía fue girando hacia la denuncia social. Esta transformación la efectuaron los fotógrafos porque la misma sociedad cambiaba en ese sentido.

El registro de sucesos sociales no ha creado la fotografía social. Ésta nació con la fotografía en sí, y comenzó en el estudio fotográfico. Continuó en el exterior cuando la técnica fotográfica, los procesos, los equipos y la inquietud de los fotógrafos lo hicieron posible. La documentación inició cuando además del retrato,

³⁵ Baudelaire, Charles. Obras, Mi corazón al desnudo p 988 Editorial Aguilar, segunda edición 1963.

interesaban el ambiente, la gente y las condiciones de existencia, todo interactuando.

La necesidad de documentar hechos importantes surgió muy tempranamente. Una de las secuencias más antiguas es una serie de seis fotografías al calotipo logradas en 1858 en Múnich por Alois Löcherer (1815-1862) de la estatua *Baviera*³⁶, trasladada desde la fundición hasta su emplazamiento. Se le considera el primer reportaje fotográfico porque su intención fue documentar la colosal estatua que representaba al estado de Baviera. Por la dificultad de este tipo de fotografías que exigían tiempos de obturación muy largos, los trabajadores debían permanecer inmóviles durante la toma. Otro ejemplo de documentación similar, lo encontramos en los daguerrotipos del incendio de los molinos en Oswego, Nueva York³⁷ en 1853.



“Baviera”



Molinos en Oswego

Desde la segunda mitad del siglo XIX fueron expuestas la crítica social y la denuncia; las primeras fotografías documentales se presentaron en 1851 por Richard Beard³⁸, representando los barrios obreros de Londres para ilustrar el libro “*London Labor and the London Poor*” de Henry Mayhew. También John Thomson³⁹ (1837-1921) recorre los barrios proletarios de Londres captando personajes y pequeños oficios para su libro “*Street Life in London*” ilustrando el relato del periodista Adolphe Smith que exponía las condiciones de vida de las clases bajas.

La aplicación del retrato con fines políticos es circunstancia de la segunda mitad del siglo XIX. La burguesía requiere de la fotografía con el fin de difundir su

³⁶ Gernsheim, Helmut. Historia Gráfica de la Fotografía. Ediciones Omega, S.A. Foto biblioteca. Barcelona, España. 1967 p 94 y 97.

³⁷ Newhall, Beamt. Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, España, p 41

³⁸ Enciclopedia Práctica de Fotografía. Tomo Historia de la Fotografía, p149. Kodak-Salvat editores S.A. 1979.

³⁹ Ibid. p160.

imagen, afianzarse y trascender políticamente entre la sociedad. La fotografía se convertirá en un acto de propaganda porque responde a una necesidad ideológica y política de gran alcance sobre la sociedad. Muy pronto se comercializarán y coleccionarán las imágenes de gobernantes y personajes famosos, y posteriormente se registrará también todo acontecimiento trascendental de repercusión social.

En 1855, la Gran Exposición del Palacio de la Industria, presentaba una sección especial de fotografía. Ante un público numeroso, se exhibían fotografías de personalidades políticas importantes. En 1859 Napoleón III se hace retratar por Disdéri antes de salir con su ejército hacia Italia. Para 1861 el ejército francés contaba ya con su propio servicio fotográfico⁴⁰. La monarquía europea haría lo mismo. La reina Victoria de Inglaterra también acudirá a la fotografía y sus imágenes tendrán cuantiosa demanda a la muerte del príncipe consorte Alberto un solo establecimiento vendió 70 000 copias de su retrato.

Esto fue posible por la proliferación de la fotografía que había impresionado a la humanidad por su realismo. La demanda por retratarse aumentaba velozmente y los fotógrafos requerían de técnicas más rápidas. Por supuesto que esto repercutió también en las innovaciones tecnológicas y, para 1855, la demanda se satisface con la invención del colodión albuminado seco de Taupenot y la patente del fotógrafo André-Adolphe Disdéri (1819-1890) de la *carte-de-visite* (que probablemente copiaría de un colega de Marsella Dodéro⁴¹ quien había pegado las fotografías que tomaba en tarjetas de visita), con ello se logra abaratar el retrato por lo que la demanda crece espectacularmente. Los retratos circulan por todos lados sin faltar casi en ninguna cartera.

Las tarjetas de visita con retrato se realizaban por medio de una cámara con cuatro o seis objetivos y utilizando un chasis fijo, lo que permitía tener el mismo número de fotografías sobre un tamaño convencional. Además, se podía trabajar cada objetivo independientemente o variar un chasis, consiguiéndose diferentes tomas fotográficas con varias poses de una misma persona. El tamaño era aproximadamente de 6 x 9 centímetros; se recortaban, pegándose en un cartón. Así se lograban vender retratos por docena, o en mayor cantidad, con los datos del fotógrafo al reverso.

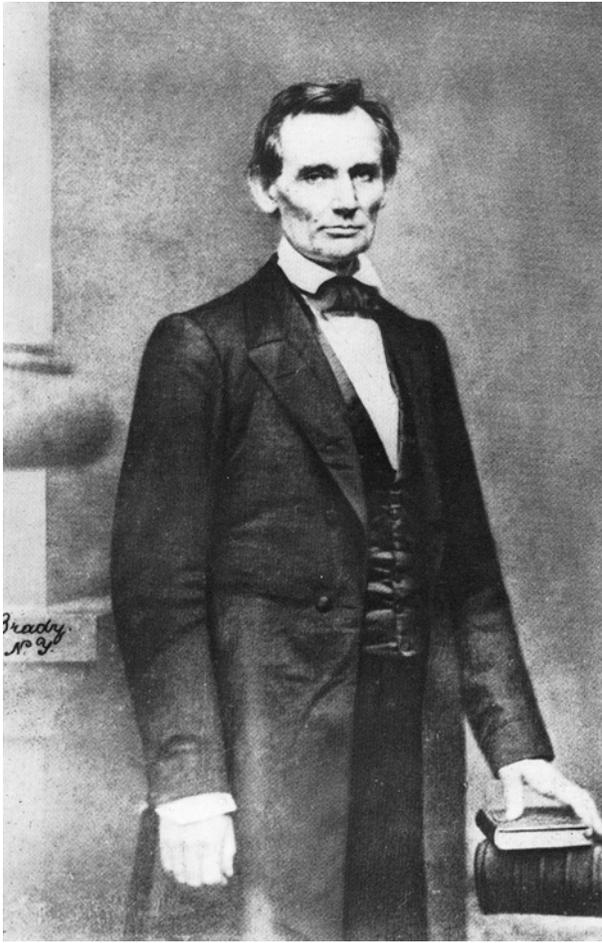
Pronto se llegaron a poner a la venta, a un precio accesible, las imágenes de personajes famosos. No tardó en llegar el éxito a Disdéri, así como de sus imitadores que proliferaron en todo el mundo.

Abraham Lincoln (1809-1865) en su primera elección como presidente en 1860, atribuyó en gran medida su éxito a la imagen que de él produjo Mathew Brady mediante sus retratos. Éstos ayudaron a disipar la idea polémica de que Lincoln⁴² se había encumbrado a partir de un diputado cuáquero, rústico y ordinario. Posteriormente, se hará fotografiar en todo momento y en todo género de actividades, después se dejará crecer la barba para darle más formalidad a su imagen ya como presidente.

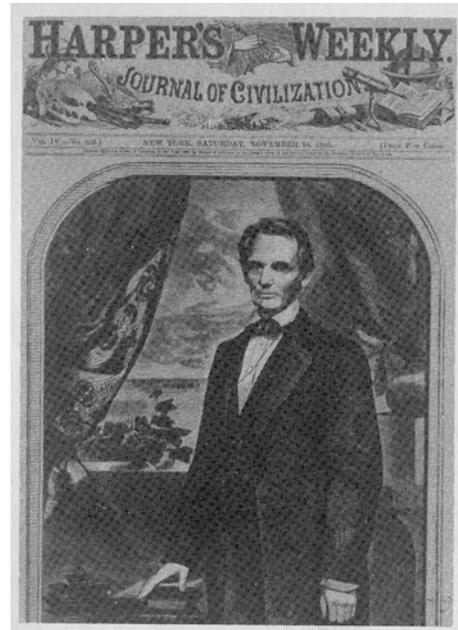
⁴⁰ Freund, Gisele. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gili, colección punto y línea. Barcelona, España. 1976. p 55 -58.

⁴¹ Castellanos, Paloma. Diccionario Histórico de la Fotografía. Colección Fundamentos nº 152, Ediciones Istmo, S. A. Madrid, España. 1999. P 72.

⁴² Enciclopedia Práctica de Fotografía48. Kodak-Salvat editores S.A. 1979.Reportaje fotográfico, t 9 p 2441. 1979.



Lincoln ⁴³



Grabado en madera de pie en un periódico Lincoln ⁴⁴

Hacia 1860 se pretendía imprimir fotografías en medios impresos de gran tiraje. La solución radicó en grabar las fotografías. Thomas Bolton sensibiliza tacos de madera y hace imprimir un positivo fotográfico, posteriormente lo graba sobre la madera siguiendo el diseño de la fotografía. Era un resultado similar al de la xilografía en el grabado de dibujos. Aunque ahora la imagen original procedía de una fotografía que imponía sus cualidades ópticas y su perspectiva. Su gradación tonal era suave y el grabador podía darse el lujo hasta de interpretar y alterar la imagen. La fotografía, gustaba más que el dibujo y le confería a la imagen un carácter más realista. Fue un buen sustituto que ganaba cada vez más adeptos en los medios⁴⁵.

⁴³ Sandler, W. Martin. The Story of American Photography. An illustrated history for young people. First Edition, 1979. Little, Brown and Company. United States of America. P 40.

⁴⁴ Abreu, Carlos. La Fotografía Periodística. Una aproximación histórica. Serie en Foco. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) Caracas, Venezuela. P98.

⁴⁵ Abreu, Carlos. La Fotografía Periodística. Una aproximación histórica. Serie en Foco. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) Caracas, Venezuela. 1990 p 94.

No fue sino hasta el 4 de marzo de 1880, cuando el Daily Graphic de Nueva York, que cumplía ocho años, decide publicar en su primera plana una imagen fotográfica de Stephen Horgar, quien desde años atrás trabajaba la idea del fotograbado. La imagen era la de unas chozas en un primer plano de los suburbios de Shatytown en Nueva York. Sin embargo también en Europa los medios impresos giraban en torno a esa idea; por ejemplo, el Illusrierte Zeitung⁴⁶ de Alemania presentaba, el 15 de marzo de 1884, unas maniobras del ejército. En Le Journal Illustré del 5 de septiembre 1886, Nadar conseguía imprimir la entrevista que le realizó a Michel Eugene Chevreul, sabio que desarrolló una teoría del color que dio a conocer con motivo de su propio centenario de existencia⁴⁷.

Desde el invento de la fotografía, la sociedad en su totalidad estuvo representada de una manera inédita. Fue posible la visión de conjunto de la sociedad y de lo social. La invención del fotograbado permite la publicación y amplia difusión de las fotografías en todos los medios impresos, periódicos, revistas y publicaciones en general, lo cual fue tan importante como su registro mismo, porque posibilitó ampliar el área de conocimiento en general. La imagen se incorpora a la realidad cotidiana mundial. Del retrato personal del tamaño de una tarjeta de visita (*carte-de-visite*), a la circulación mundial de millones de tarjetas postales, del álbum familiar al libro, las revistas y los periódicos. La fotografía penetra a todas las áreas del conocimiento: las ciencias, la investigación, la educación, las noticias cotidianas, la propaganda, la publicidad, el registro policial y el espionaje. La imagen fotográfica lo invadió todo, en cualquier lugar y desde cualquier ángulo. Es insólito pensar ahora en un mundo sin fotografías. Nadie puede evitar ya su influencia.



Riis Bandits' Roost ⁴⁸



Riis Street Arabs ⁴⁹ Riis

⁴⁶ Newhall, Beamont. Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, España. P 252.

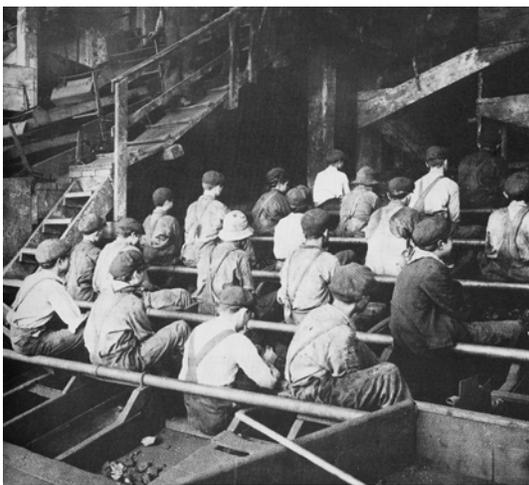
⁴⁷ Idem p 254.

⁴⁸ Idem P 51.

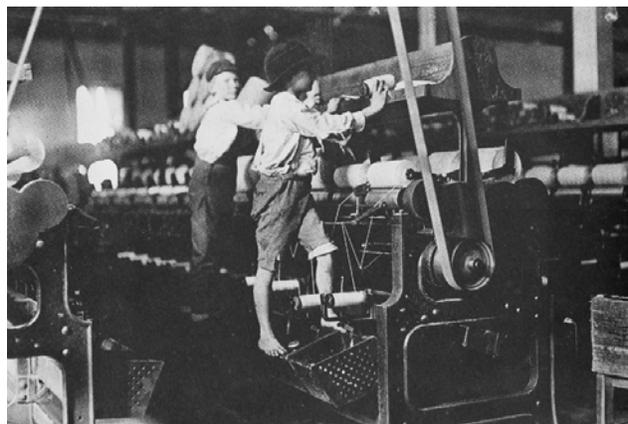
⁴⁹ Sandler, W. Martin. The Story of American Photography. An illustrated history for young people. First Edition, 1979. Little, Brown and Company. United States of America. P 131.

El periodista danés emigrado, Jacob August Riis⁵⁰ (1849-1919), reportero de The New York Tribune, fotografía en 1870 las condiciones de vida en los barrios de inmigrantes en artículos periodísticos, carteles y en su primer libro *“How the other Half Lives”* publicado por Scribner en 1890. Posteriormente, en 1892 publica *“Children of the Poor”* al que siguieron en 1898 *“Out of Mulberry Street”* y *“Children of the Tenements”*. A través de sus testimonios, los lectores de la prensa y la sociedad estadounidense (y nosotros también) llegaron a conocer la miseria de Nueva York: las covachas sin ventilación donde se apiñaban familias, vecindades y ciudades perdidas con más de 2000 personas que no disponían de servicios; niños trabajando jornadas de 12 horas diarias en antros sin iluminación⁵¹.

También la obra que data de 1903, del sociólogo y académico de Chicago y Nueva York, Lewis Wickes Hine⁵² (1874-1940), con sus estudios sobre el trabajo, la miseria y la injusticia de los mineros, la explotación en el trabajo infantil. (Él mismo trabajó de pequeño en una de esas fábricas.) Documentó los barrios de Ellis Island adonde llegan los inmigrantes atraídos por el sueño americano. La revista *“Charities and the Commons”*, publica sus fotografías sobre el trabajo de los niños en las fábricas textiles de algodón y en las minas. En 1911 es fotógrafo oficial del *National Child Labor Committee*, donde su trabajo contribuyó a que se votaran leyes a favor de los niños explotados.



*Breaker Boys*⁵³ Hine



*Mill Hands*⁵⁴ Hine

La imagen confirmaba con evidencia terrible las condiciones de vida del explotado, la inmigración, los barrios sórdidos, las condiciones insalubres, situación que se hace del dominio público. El impacto de esas fotos no reside en la

⁵⁰ Riis A. Jacob. *“How the othe Half lives”*. Studies among the tenements of New York. With 100 photographs from the Riis collection, the Museum of the City of New York. Dover Publications, Inc. New York, 1971.

⁵¹ Riss A. Jacobo. *Cómo vive la otra mitad*. Introducción. Represión General. 100 años de arte y política. Selección de Eugenio Battisti y Leona Vitello. Extemporáneos S.A. Colección A pleno sol. México D. F. 1976. p 39 a 50

⁵² Gernsheim Helmut . Idem p 149.

⁵³ Sandler, W. Martin. *The Story of American Photography*. An illustrated history for young people. First Edition, 1979. Little, Brown and Company. United States of America. P 135.

⁵⁴ Sandler, W. Martin Idem. P 140.

anécdota transitoria y fácilmente olvidable. Su importancia se centra en la condición humana y esto las convierte en esenciales, trascendentes e históricas. Sin embargo, esta temática no es única de la fotografía, también se aborda en la literatura mundial, desde Emilio Zolá (1840-1902) con *“Germinal”* hasta Upton Sinclair (1878-1968) con *“La jungla o Los envenenadores de Chicago”*. La explotación y todas sus consecuencias se da como un común denominador porque en esos medios y con esas formas se están reflejando las condiciones de existencia del sistema capitalista que avanza hacia su nueva etapa: el imperialismo.

La fotografía se convierte en una expresión necesaria del mundo, cuya figura es el trabajador, sus deplorables condiciones de existencia y la rapaz explotación que padecía. Hay un nexo profundo entre ambos --explotación, miseria, denuncia y fotografía-- ya que son una expresión trágica del progreso técnico y los medios feroces para alcanzarlo.

A medida que se perfecciona la técnica fotográfica, aumentan las posibilidades de obtener con éxito fotografías de mejor calidad, incluso bajo condiciones lumínicas desfavorables. Esto reditúa en una mejor expresión y en el logro de temas que antes eran imposibles de obtener. Aumenta el número de fotógrafos interesados en lo social porque en los medios de comunicación --principalmente editoriales-- se exponen temas sociales debido a que la sociedad se interesa cada vez más en sí misma.

Las nuevas posibilidades de expresión aportan una especialización de la fotografía: todas las esferas del conocimiento la utilizan para comprobar sus planteamientos. Los científicos logran registrar imágenes que antes de ella eran insospechadas⁵⁵: Lewis M. Rutherford (1865) y James Nasamyth (1877) con las imágenes de la luna y sus cráteres, Prosper y Paul Henry (1887) registran con nitidez asombrosa los planetas Júpiter y Saturno; Wilhelm Röntgen (1895), Walter Köing (1896) y Ludwig Zehender (1896) con el uso de los rayos X.

La imagen no era solo denuncia, también se utiliza como registro policiaco en la identificación de delincuentes. Entre las primeras fotografías usadas para el fichaje de malhechores y su tipología --un estudio de la descripción anatómica y antropomórfica del delincuente-- se realizan desde 1872 bajo la dirección de Alphonse Bertillon⁵⁶. Sin embargo, durante la insurrección del 18 de mayo de 1871 de la Comuna de París, las fotografías realizadas en aquel turbulento y sangriento período se componen de retratos de los principales protagonistas de los acontecimientos en grupos o individuales, sobre todo en las ruinas de los más emblemáticos monumentos y edificios parisinos destruidos por los asaltos, la columna monumental de Napoleón I en la plaza Vendôme⁵⁷ (atribuida a Bruno Branquehais); el Hotel De Ville, el Louvre, el palacio de las Tullerías. Una vez apagada la insurrección, las fotografías --atribuidas a Eugène Disdéri--, sirvieron a

⁵⁵ Frizot, Michel. Edited. *The All-powerful Eye. The Forms of the Invisible. A New History of Photography.* Könemann. For the English-language edition by Könemann Verlagsgesellschaft mbH. 1998. p273-292.

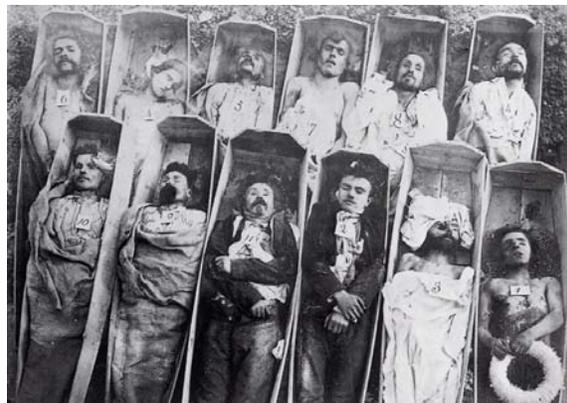
⁵⁶ Ibid. *Body of evidence. The ethnophotography of difference* p 264.

⁵⁷ Sánchez Durá, Nicolás. *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía.* Segunda edición, Universidad de Valencia, España. 2002. p 24-25

la policía para la identificación, captura y fusilamiento de los disidentes políticos⁵⁸. Estas fotografías resultan ser emblema y documento contundente de la Comuna de la Tercera República, y de su utilización en la represión, la venganza política y el ajuste de cuentas.



Comuna de París



Rebeldes fusilados

Calidad del documento fotográfico

La realidad está marcada por acontecimientos y éstos pueden ser, o bien baladíes o relevantes y trascendentales. Su nivel de preeminencia está marcado por la excepcionalidad del hecho, de allí la significación que produce en las personas y la sociedad. Un acontecimiento importante se convierte en documento a través de la fotografía que lo registra y lo sustenta como imagen. Su significación está determinada directamente por la importancia del suceso que le dio origen.

Todo acontecimiento presenta una extensión y límite de información en dimensiones cuantitativas --valor de la información-- y cualitativas como la imprevisibilidad y trascendencia de expectativas de la sociedad, pero ambas con un impacto emocional e interés histórico y social. Así Joan Costa⁵⁹ clasifica en umbrales de relevancia del acontecimiento en **máximo valor informativo** con un grado de excepcionalidad según sea el acontecimiento: imprevisible o imprevisto. En un término mucho menor, con un **mínimo valor informativo** correspondiente a previsible o previsto, por el grado de cotidianidad del acontecimiento. Es decir, que precisa el valor de información del acontecimiento -según lo insólito que sea-, con un valor informativo que va de notable a escaso e irrelevante, y hasta nulo.

Conjuntado lo anterior, existe una interacción entre lo que se informa y su nivel de expectación en la sociedad. Serán los acontecimientos relevantes --históricos y políticos--, documentados mediante la fotografía, los que, por la fuerza de su carga emocional, dejarán huella en los espectadores y se fijarán en la memoria de la sociedad. En suma, la fotografía es, ahora, base fundamental de la memoria histórica de la humanidad.

⁵⁸ Ibid p 36-37. además en Frizot, Michel The century's memorial Jöel Petitjean, Humbertus von Amelunxen. A new history of Photography. Könemann. For the English-language edition by Könemann Verlagsgesellschaft mbH. 1998. p 146.

⁵⁹ Costa Joan. La fotografía. Entre sumisión y subversión. Primera edición junio de 1991. editorial Trillas, SA de CV. Distrito Federal, México P 56.

El valor informativo del suceso, o noticia convertida en documento, --porque así lo registró el fotógrafo--, tendrá un valor agregado que no corresponde a la naturaleza del acontecimiento real, pero sí al de la manera técnica y estética de captar el hecho: la fotogenia --génesis luminosa de las imágenes--, y será válido para todos los umbrales de la información. Román Gubern⁶⁰, la conceptuó como una información extra revelada por el objeto o sujeto al ser captado fotográficamente, con toda la técnica y conocimiento del medio. Tal información supera la que es posible obtener por la mera contemplación y descripción gráfica de dicho objeto o sujeto.

Para producir un efecto de realismo en el documento, es necesario aparentar en la escena fotográfica que desaparece la presencia y mediación del fotógrafo. Éste pasa inadvertido, como si no existiera o no estuviera allí. Todo parece haberse dado a expensas de la cámara, mistificación de pureza documental, como supuesta prueba de naturalidad o realidad. Pero la verdad es que esta “naturalidad” no es sino prejuicio e ilusión asociados al mito de la objetividad y neutralidad de la cámara, pretendiendo olvidar que alguien la operó. Nada más engañoso, ya que el fotógrafo no es neutral, sino selectivo. Es él quien decide qué fotografiar y cuál es el momento preciso para hacerlo.

El ambiente de neutralidad del medio es una deducción errónea, producto de la imagen del vulgo sobre una supuesta condición técnica y mecánica de la fotografía, la espontaneidad del objeto o sujeto, y el automatismo del proceso fotográfico. Solo quien se ha adentrado en el mundo de estas imágenes sabe que el fotógrafo diseña previamente su fotografía eligiendo entre la gama de posibilidades y limitaciones del medio: Selecciona el motivo, el encuadre, la iluminación, el momento preciso, --por citar algunos ítems--. ¿Y la cámara? Pues ésta registra la información que contiene el campo de su acción técnica, y posteriormente vuelve a modificarla mediante manipulación en el cuarto oscuro, o con recursos digitales. Una transcripción expresiva para obtener la mayor calidad posible --acorde con las capacidades de cada fotógrafo.

El acontecimiento puede ser tan espontáneo como un terremoto, un accidente en la carretera, o un hecho social como una ceremonia, o unas elecciones. Estos hechos se producen sin la manipulación del fotógrafo, pero con su presencia y acción. Sin embargo también se pueden captar imágenes de acontecimientos fabricados y manipulados expresamente por el fotógrafo, válido del carácter verosímil del medio fotográfico. *Mise en scène*⁶¹ de simulacros, imágenes tomadas como verdaderas por tratarse de fotografías, que no serían verosímiles si se tratara de dibujos.

La forma tan circunstancial y causal que originó a la imagen dista entre el suceso y su fotografía, desaparece de pronto, y la imagen fotográfica adquiere autonomía del hecho que le dio origen. El documento trasciende al acontecimiento, convirtiéndose en símbolo⁶². No importa que el hecho sea real, fingido o manipulado, su imagen tiene sentido propio, reemplaza al suceso y se transmuta en acontecimiento social. Lo mismo suele ocurrir con las poses

⁶⁰ Gubern, Román. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Primera edición. Serie ensayo, Editorial Lumen. Barcelona, España. 1974. p 73.

⁶¹ Costa Joan. Ibid P 64.

⁶² Costa Joan. Ibid P 70.

graciosas de los políticos, las imágenes incómodas, las caricaturas políticas, las escenas pornográficas... la censura trastoca, mutila o veta las imágenes, y el escándalo no se da por el hecho real en sí, sino por la imagen.

La imagen posee características propias, independientes de la realidad que reproduce. Así, de un suceso excepcional puede obtenerse un documento mediocre, y de un hecho banal, cotidiano e históricamente intrascendente, sin valor informativo, puede resultar una imagen excepcional. La información derivada del acontecimiento difiere de la cantidad contenida en la imagen. Así, en la percepción y el análisis de las imágenes encontramos dos niveles: la información histórica y expresión política, y su valor estético.

Propaganda política y mitos políticos

Uno de los puntos de sustento en la reproducción ideológica es la persuasión masiva. Se utiliza como principio para que los ciudadanos se unifiquen y se homogenicen: pone en común ideas o acciones, influye en su opinión y encauza su conducta, su manera de actuar y pensar⁶³. A los elementos del Estado: económicos, jurídicos, políticos y sociales, se les añade una comunicación eficiente con el fin de cumplir su ejercicio.

La propaganda⁶⁴ política está presente desde la formación de la sociedad. Está unida al ejercicio público y habitual del poder. Desde el surgimiento de las clases sociales y por la necesidad de obtener obediencia y beneplácito de los grupos dominados a través de su convencimiento. Originalmente, la propaganda política surge por la necesidad de influir sobre un grupo mayoritario, utilizando para ello diferentes técnicas de comunicación política, difusión deliberada de doctrinas u opiniones por medio de hechos reales y argumentos organizados, a fin de intervenir en la conducta humana, mediante la manipulación de las representaciones de la realidad. Es una forma de obtener adhesión, una tentativa de influir en las conductas de la sociedad.

La acción política se acentúa con la propaganda. Se desarrolla a través de los diferentes medios de comunicación política y evoluciona con sus diferentes posibilidades expresivas.

La comunicación política es el soporte de las actividades políticas, sustento de la conservación, adaptación y reproducción del sistema político⁶⁵. Incluye la transmisión de mensajes difusión y circulación, las formas de contacto político que condicionan la actividad del sistema político: formas de demanda, réplicas y respuestas a esas demandas ejercidas a los centros de decisión política por las bases de la sociedad. Es indispensable para la formación de la opinión política, así como de la actitud. La comunicación política será controlada por los líderes y aparatos especializados para obtener la máxima eficacia y con ello el apoyo popular. Por ello es indispensable el uso de la propaganda política y de los medios de comunicación.

⁶³ Bartlett F. C. La propaganda política. Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1941 p 15.

⁶⁴ Del latín *propagare*, derivado de *pangere* enterrar, plantar, Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. Se utiliza por primera vez en Congregatio de Propaganda Fide, en González, Llaca Edmundo. Teoría y práctica de la Propaganda. Primera edición, 1981. Editorial Grijalbo, S.A. Tratados y manuales Grijalbo. México p31

⁶⁵ Panebianco, Angelo. Diccionario de política. 13ª edición 2002. Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México. Tomo 1. p 263

La comunicación política representa un instrumento valioso de control social y una alternativa para convencer y anular la violencia humana tanto del Estado como de sus contendientes. Es una posibilidad ampliamente usada por todas las formas de gobierno --incluso en los regímenes totalitarios--, ya que con ella ocultan sus contradicciones con la sociedad, evitándose el mantener una represión permanente.

A través de la propaganda política, el Estado evidencia la coerción física como método para preservar y reproducir sus formas de gobierno, procurando convencer en lugar de reprimir o, en su defecto, justifica a través de ella su violencia. Busca así la adhesión espontánea de aquellos a quienes domina, y es por su acción como obtiene la aceptación de la opinión pública, ya que al fomentar los valores políticos obtiene consenso y, con ello, legitimación. Convince así de que vale la pena acatar las indicaciones del Estado. La propaganda política es uno de los medios más eficaces de adquirir legitimación, manteniendo así la cohesión y organización política de la sociedad.

La propaganda difunde la ideología del poder público, intentando que la sociedad sobrelleve la realidad de su explotación y se someta al Estado con convicción y entusiasmo. Si la propaganda es ineficaz, pierde la capacidad de influenciar a la sociedad y con ello la obediencia al Estado, volviéndose en ese momento sumisión forzada; los grupos de poder se polarizan, los dirigentes políticos pierden credibilidad dejando de ser un ejemplo a seguir. La propaganda política es necesaria para el sostenimiento de la imagen y sentido de legitimidad del Estado.

La propaganda política tiene una influencia decisiva en la lucha por el poder, y es método e instrumento para la acción política y la legitimación. Todas las revoluciones y cambios políticos importantes han utilizado ampliamente la propaganda política.

Se recurre con intensidad a la propaganda política en los Estados que fomentan el “estado de derecho” donde la obediencia y sumisión hacia el gobernante es consensuada con respeto a la ley, y los antagonismos se resuelven en forma pacífica.

Un elemento a considerar en la propaganda política es el aprovechamiento del mito político. Es una instancia intelectual y práctica que el pensamiento político aprovecha para evidenciar ideas morales, recuerdos idealizados, fomenta la creencia y posibilita la expresión política.

El mito político⁶⁶ se transforma en un acto de voluntad fundado sobre unas creencias, a través de él adquirimos irreflexivamente algunos valores, es idóneo para satisfacer y fomentar la acción de la dominación que detenta del poder. Friedrich y Brezeeziniki⁶⁷ afirman que el mito político da un significado y refuerzo a la autoridad. Por tanto el mito puede ser un elemento controlable, sujeto a ser razonado y manipulado, es un fenómeno social presente en situaciones políticas específicas: Periodos de guerra, dictaduras cambios políticos, donde grupos y partidos agregan al mito la demanda política y la objetivan por medio de símbolos.

⁶⁶ Tiziano Bonsái. Diccionario de política. 13ª edición 2002. Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México. Tomo 2. P 976.

⁶⁷ Idem, Tiziano Bonsái. P 979.

Uno de los componentes más esenciales del mito es que brota de las emociones humanas, de teorías que se apoyan en el elemento emocional. El mito es la expresión de una emoción que es convertida en símbolo e imagen y se introduce en proceso activo. El mito se apoya en formas simbólicas. Los mitos son constructores de identidad. La humanidad ha descubierto en el mito político un nuevo modo de expresión simbólica⁶⁸. Muestras emociones las expresamos mediante actos simbólicos. El mito político se coloca en el interior de lo simbólico en política e influye para transformar o retener el poder. El mito y su expresión simbólica tanto en la conciencia como en la organización social. Es a través de la esfera simbólica que los elementos míticos confluyen en la política.

Mitos políticos, relatos, representaciones estructuradas simbólicamente son indispensables para reforzar la lucha por el poder y mantenerse en él, comprende la manipulación directa y continua de los comportamientos de la opinión pública, hace necesario fijar mito político y la ideología. El mito se convierte en ideología, por ello la propaganda política aprovecha al mito político para expresar y organizar sus instintos, hondamente arraigados.

Los nuevos mitos políticos no surgen libremente ni por generación espontánea, son fabricadas por artifices expertos y habilidosos. Actualmente nos valemos de los medios de comunicación política para crear mitos tan poderosos como las armas que aniquilan al enemigo, los especialistas en propaganda, utilizan la agitación para promover de nuevos mitos. Métodos de compulsión y represión se han usado siempre en la vida política⁶⁹ y se justifican a través de mitos y ritos. Empero, los mitos políticos modernos proceden de un modo distinto, no empiezan imponiendo o prohibiendo ciertos actos, empiezan poco a poco, lentamente a cambiar a la sociedad para poder regular así sus actos. Los hombres fueron cayendo víctimas de los mitos, sin ofrecer ninguna resistencia seria. Están vencidos antes de que se percataran lo que había ocurrido. La opresión política requiere de introducción de mitos, no basta solo la fuerza. Los mitos políticos modernos destruyen las ideas de voluntad, independencia y autonomía, los mitos disuelven y desintegran los valores sociales para veneficiar a una clase en especial.

La libertad política es una expresión que más se ha usado y abusado. Todos los políticos y sus partidos nos han asegurado que ellos son los verdaderos representantes y guardianes de la libertad. Pero siempre han definido el término a su manera —a sus intereses de clase— y lo han empleado para sus intereses particulares. Los políticos recientes saben muy bien que a las grandes masas las mueve mucho más fácil —y económico— la fuerza de la imaginación que la fuerza física. El político se convierte en una especie de adivino, hacen promesas improbables y hasta imposibles, la promesa es la nueva técnica de mando. Es una guía para el comportamiento político: culto a la personalidad, culto a la patria. Corresponde a una práctica política fundada en valores simbólicos. El mito se crea para propiciar un conocimiento y participación acorde a los intereses de quien posee el poder. El mito está ligado al comportamiento político, es base para

⁶⁸ Idem Cassirer, Ernst. El mito del estado. P 55 y 56

⁶⁹ Idem Cassirer, Ernst. El mito del estado. P 334-339

reproducir el pensamiento y la ideología, es un instrumento para la acción. Base de teorías totalitarias y autoritarias.

El mito es inextinguible, es un modo del ser humano. La política como instrumento de cambio usa el mito político, un lenguaje político y simbólico para realizar su acción política. Los mitos políticos son representaciones o acciones estructuradas simbólicamente con sentido específico y determinado a influir en acciones políticas, de propaganda, de creencias. La fotografía hace posible la transformación de hechos en mitos.

Por todas estas razones, la fotografía fue rápidamente utilizada como un elemento valioso para la propaganda política y refuerzo del mito político. La credibilidad en la imagen que le proporciona el carácter verosímil de la fotografía, le da un enorme poder de persuasión, así como simbolismo lo cual estimula a la clase política a emplearla profusamente para hacer su información objetiva y simbólica, instituyendo sus valores como legítimos, exaltando sus virtudes y fomentando el consenso hacia su régimen. Así, la fotografía se emplea no solo como mera ilustración sino principalmente como un elemento que permite registrar y hace perdurar los intereses del régimen en el poder. La fotografía no solo muestra las apariencias del régimen, sino que impone una manera de distinguirlos y comprenderlos. Al registrar todo acontecimiento importante, pretende hacer inferir al público que todo acontecimiento no registrado carece de relevancia, o simplemente no ocurrió. Tan sencillo como eso. De esta forma, todos los hechos desfavorables o inconvenientes se hacen pasar inadvertidos, evitando que trasciendan a la memoria social e histórica. La fotografía, como arma de propaganda política, gira en torno a la adulación y el ocultamiento⁷⁰.

Tipología de la propaganda política⁷¹

En la acción política y en la lucha de clases, el Estado asegura el orden establecido e intenta reproducirse, sin embargo, en los conflictos de clase, otros grupos lo observan y califican como instrumento de dominación y explotación de las clases desposeídas. Ambos pretenden reproducir su ideología, recurriendo a la propaganda política para predominar sobre su oponente, por ello realizan una difusión deliberada y sistematizada de sus mensajes destinados a un determinado público para crear una imagen –positiva o negativa según sus intereses— de determinados grupos de poder, fenómenos políticos, personas, movimientos o instituciones, y así estimular diferentes comportamientos⁷².

La propaganda política es un esfuerzo consiente y sistemático dirigido a influir en la opinión y acción de un público o de la sociedad. Utiliza técnicas específicas. Para persuadir, la propaganda recurre a argumentos emotivos, presenta un carácter partidista.

La propaganda utiliza todas las posibilidades que le permite la tecnología comunicativa –imprime las características de cada medio, según cada uno será la forma de la propaganda-- los medios electrónicos la dan formas de alcance muy

⁷⁰ Lara, Klahr Flora y Hernández, Marco Antonio. El poder de la imagen y la imagen del poder. Universidad Autónoma de Chapingo. Primera Edición, 1985. México. P 10.

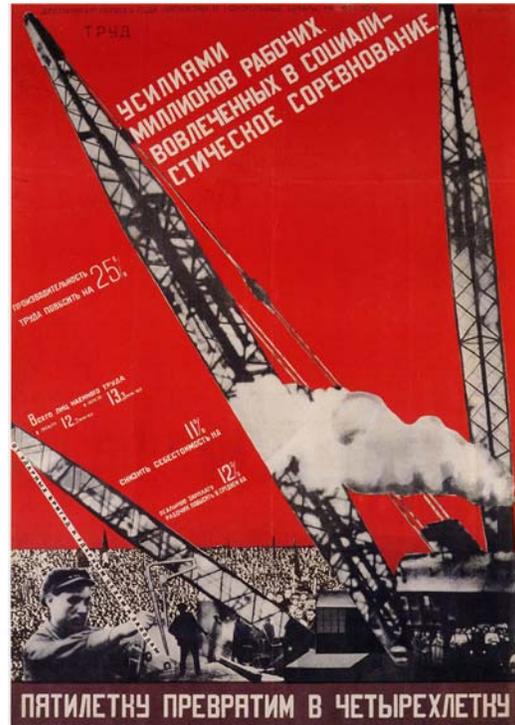
⁷¹ González, Llica Edmundo. Idem P 41

⁷² Giacomo Sani. Diccionario de política. Giacomo Sani. 13ª edición 2002. Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México. Tomo 2. P 1298.

eficaz, empieza a suplir las formas artísticas del teatro y documental cinematográfico.



La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero, 1931. Cartel-litografía. Moscú y Leningrado, Izogiz. 142 x 103 cm.⁷³



Con los esfuerzos de millones de trabajadores participantes en la construcción socialista convertiremos el plan quinquenal en cuatrienal, 1930. Cartel-litografía. Moscú y Leningrado, Editorial Estatal. 95.7 x 71.7 cm.⁷⁴

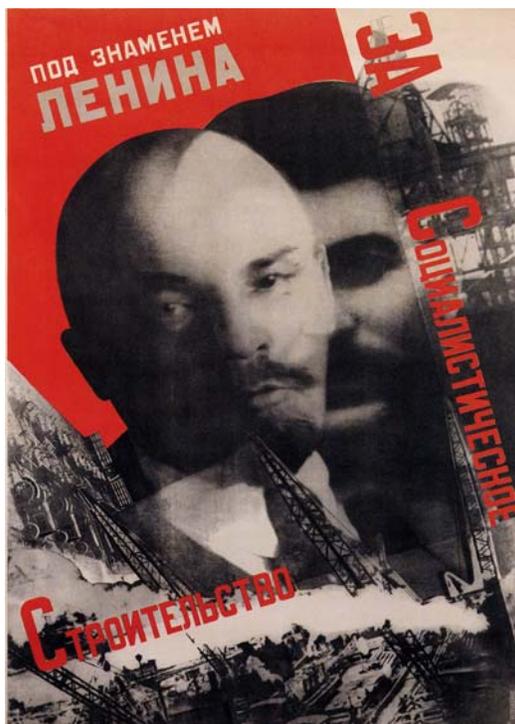
Gustav Klucis (1894-1938) participó activamente en la revolución socialista de 1917, cuando contaba con 23 años (su hermano mayor era preso político desde hacía 11 años condenado por agitación política). Klucis encuentra en la revolución una oportunidad para desarrollar sus ideas socialistas --mediante la propaganda política--, a mediados de la década de los veinte. En el fotomontaje descubre su expresión gráfica vanguardista con la técnica del cartel, con los temas de la nueva sociedad. Los modelos políticos y la ideología necesitaban forzosamente un imaginario simbólico que no fuera copia del estilo del viejo orden zarista. En la obra de Klucis se combinan el tema, la composición, el color y la tipografía, como una nueva opción ideológica para la elaboración del mensaje.

Al clasificar la propaganda política se recurre a la finalidad que la origina: propaganda de integración al sistema, electoral, de guerra, de agitación... en todos

⁷³ Fundación ICO. Imágenes de historia. Catálogo de la exposición Imágenes de Historia 31 de mayo al 12 de septiembre de 2004. Editado por fundación ICO, 2004. p 75.

⁷⁴ Fundación ICO. Idem. p 76.

los casos una propaganda que refuta, diseñada para neutralizar los efectos de la propaganda opositora: Se trata de auténtica contra-propaganda.



Bajo la bandera de Lenin, por la construcción del socialismo, 1930. Cartel-litografía. Moscú y Leningrado, Editorial Estatal. 95.7 x 71.7 cm.⁷⁵



La victoria del socialismo en nuestro país está garantizada, el fundamento de la economía socialista está concluido, 1930. Cartel-litografía. Moscú y Leningrado, Ogiz-lizgiz. Editorial Estatal. 103 x 72 cm.⁷⁶

Propaganda de integración al sistema

Este tipo de propaganda tiene como objeto reproducir y legitimar el poder público gobernante así como a los benefactores de esa situación política. Su acción se centra en las políticas de gobierno, fomentando las instituciones y los personajes políticos. Es la más común de las formas de acción propagandística, fomenta el nacionalismo y a veces cae en el chovinismo. Participa de los actos relevantes de las ceremonias cívicas y políticas, de los anuncios de las políticas públicas y de sus logros. Su finalidad es la unión y adhesión conciente y voluntaria a la organización política y social. Destaca en ella la forma de instaurar y fomentar la imagen del poder o de las personas que lo detentan. Y, a fin de que la propaganda política resulte efectiva, se crean organismos sofisticados de comunicación y mercadotecnia política, de consultoría y elaboración de encuestas cuya finalidad es cambiar o conservar la imagen, la creencia o empatía en los políticos.

⁷⁵ Fundación ICO. Idem. p 77.

⁷⁶ Fundación ICO. Idem. p 78.



*El Führer.*⁷⁷



*Gesticulaciones para preparar un discurso en 1925*⁷⁸

*Fotografía oficial colocada en los centros escolares
"¡Un pueblo, un Reich, un Führer!"*⁷⁹

⁷⁷ Robin, Marie-Monique. Les Cent Photos du Siècle. 100 fotos 100 historias. Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH. Hohenzollernring. Editions du Chêne-Hachette Livre 1999. Impreso en Italia. Ilustración 016

⁷⁸ Nick Yapp. The Hulton Getty Picture Collection 1920s. Decades of the 20th Century. Könemann. The trilingual edition in English, French and German first published in 1998 by Könemann Verlagsgesellschaft GmbH. The Hulton Getty Picture Collection Limited, London. P. 13.

⁷⁹ Zentner Kart Dr. El Tercer Reich tomo I. Editorial Bruguera, S.A. Segunda edición mayo de 1978. Barcelona España. p 181.

La dictadura nazi tuvo como base el culto al jefe, de ahí la importancia del retrato de carácter de su líder: Adolf Hitler.

Hitler dirige el pequeño y oscuro Partido Nacionalista de los Trabajadores. Dado que en esos tiempos nadie conocía su persona, acude a un fotógrafo amigo, Heinrich Hoffmann, a quien conocía desde 1920, y que compartía sus ideales. En septiembre de 1923 Adolf Hitler acude al estudio fotográfico de su amigo, el Photohaus Hoffmann, para que le realice fotografías. A partir de ese momento se constituye la pareja Hitler-Hoffmann que concebiría el mito del Führer.

Hitler era muy torpe, y Hoffmann debe enseñarle a construir una personalidad impactante, lo cual logra al cabo de veinte sesiones de trabajo. En ellas le diseña minuciosamente su imagen: vestuario, peinado, expresión del rostro, postura del cuerpo, poses, gesticulación. Tenían que presentarlo como el Redentor de Alemania, a fin de que lograra una gran fuerza de atracción en el partido nazi. De lo cual se deduce la importancia del modelado de su imagen, de la formación de su "personalidad". De su retrato. Y, a la postre, resultó más grande la fe de los nazis en su líder, que la ideología de éste.

Hoffmann contrata a Gisela Twer para que redacte los pies y leyendas de las fotografías e imágenes impresas. Eva Braun trabajaba en el estudio desde 1923, y es utilizada para esconder la homosexualidad del Führer. El estudio fotográfico se transformará poco después en una empresa de 300 empleados, con un departamento de prensa y edición. Hoffmann se convierte en el fotógrafo personal de Hitler con el monopolio de su imagen en cualquier momento: en su vida privada, en sus mítines, en las ceremonias oficiales, en el bunker.

Posteriormente fundan Der Illustrierte Beobachter --del que Hoffmann fue uno de los directores--, que se consolida como la industria de la imagen del Führer. Un negocio de los más prósperos del régimen nazi.

Hitler llega a ser canciller del Reich, el 30 de enero de 1933. Suprime los partidos políticos, reprime la oposición y establece los campos de concentración y exterminio. A continuación viene lo que todos conocemos: Implementa un poderoso aparato de propaganda y se erige en dictador, haciéndose de una enorme popularidad. Utiliza una política de obras públicas, la militarización de la economía y prohíbe los paros laborales. Detentará el poder absoluto y será el genocida más grande que el mundo recuerde.

En torno a Hitler se instituyó un complejo aparato de propaganda con una capacidad extraordinaria para sugestionar y engañar a la gente. A partir de un hombre solitario y extravagante, se consigue un dirigente de fácil comunicación con las masas, pero que ante las personalidades se transformaba en una persona atenta, con sofisticados protocolos y galantería social. En la juventud, Hitler pudo captar los sentimientos más idealistas, supo ser amable y atractivo en el momento preciso, entregándose con vehemencia y pasión a construir el sueño de una Alemania nueva y brillante. Fue el resultado de una propaganda hábil y sistemática, que actuaba directamente sobre todos los aspectos de la vida del pueblo alemán, tanto en la paz como en la guerra. Garantes de la propaganda eran: Paul Joseph Goebbels, --doctor en filosofía-- y ministro de propaganda, Hans Fritsche responsable de propaganda y Otto Dietrich jefe de prensa⁸⁰, quienes poseían una capacidad especial para convencer y persuadir a las masas.

La credulidad de las masas se conseguía mediante la exaltación de mentiras que se hacían aparecer como verdades dignas de crédito. Habían desarrollado un sistema tan perfecto de control de los medios de comunicación que llegaba con facilidad a las gentes sencillas: "¡La propaganda no tiene nada en común con la verdad!" afirmaba cínicamente Joseph Goebbels. Con preferencia se exponía diariamente a los fallos de la disidencia a la que identificaban, llamándola "el enemigo"; en cambio, los acontecimientos de su partido o su gobierno, no se presentaban como hechos aislados, sino que se montaban de manera espectacular --la verdad se convertía en mentira, y la mentira en verdad--. Goebbels ponía especial cuidado en que los éxitos de los "enemigos" no fueran conocidos por el pueblo alemán, controlando severamente todos los diarios y radiodifusoras así como cualquier otro conducto por el que la noticia pudiera difundirse. Ejercía una censura intensa. El pueblo recibía una imagen totalmente equivocada de la verdadera situación mundial, imagen que solamente beneficiaba a los intereses de su gobierno. El elemento

⁸⁰ Dr. Zentner Kart. El Tercer Reich tomo I p 180. Editorial Bruguera, S.A. Segunda edición mayo de 1978. Barcelona España. y La segunda guerra Mundial Tomo I p 293

fundamental de la prensa y propaganda nacionalsocialista se basaba en hechos creados, dispuestos en un montaje especialmente diseñado para influir en el pueblo.

Goebbels había descubierto que la radio era uno de los medios más eficaces para la propaganda: “La radio es el arma más moderna, efectiva y revolucionaria que existe para luchar contra los sistemas caducos, y para el enaltecimiento del Tercer Reich”. Los nacionalsocialistas insistían en realizar transmisiones diarias: “En la antigüedad, los príncipes y los reyes reunían a su pueblo en torno al **Thing**. El nuevo príncipe, Adolph Hitler, sustituye esa conversación psicológica por un sistema más convincente, la radio. Ha reunido espacio y tiempo, consiguiendo así la posibilidad de hablar directamente a su pueblo”⁸¹.

Esta propaganda sutil tenía como finalidad enredar a las personas, escondiendo la verdad. Goebbels tenía la capacidad de presentar como axiomáticas las teorías más discutibles y en enfocar los acontecimientos bajo el aspecto más favorable y conveniente. Se exigían el acompañar la propaganda nacionalsocialista en la prensa con una amplia divulgación de imágenes, exponiendo los problemas complejos de manera sencilla, con formulaciones claras y simplistas. Establecían comparaciones con imágenes que se grabaran fácilmente en la memoria.

Otro aspecto importante era la selección de los colaboradores. Ésta se basaba en la fidelidad absoluta, en la obediencia ciega, más que en el raciocinio. Goering señalaba: “Si el cristiano católico está convencido de que el Papa es infalible en todos los asuntos religiosos y morales, nosotros, los nacionalsocialistas, declaramos con la misma profunda convicción, que también el Führer es igualmente infalible en todas las cuestiones políticas que incumben al interés nacional y social del pueblo alemán”. El jefe absoluto de la policía secreta –las temidas SS–, Heinrich Himmler⁸², predicaba la obediencia absoluta, exaltándola como una virtud: “La cuarta virtud y línea de orientación que vale para nosotros es la obediencia; de la obediencia procede, incondicionalmente, la máxima fidelidad. En servicio de nuestra ideología, hay que estar dispuestos a todo. La obediencia no vacila ni una sola vez, sino que sigue ciegamente todas las órdenes que emanan del Führer o que son dadas legalmente por los jefes.”

Lo sorprendente es que existan personas tan perversas que, con el adorno de la sonrisa y el lenguaje –como toque divino–, sepan captar y retener la simpatía y la voluntad de los demás para conducirlos a la hecatombe total.

En mayo de 1945, Hoffmann cae prisionero de los aliados, quienes se apoderan de su archivo fotográfico, ¡que consta de más de 2 500 000 negativos y fotografías! Enjuiciado en Nuremberg, se le condena con el rango de Criminal Nº 1, dado que sus imágenes contribuyeron –de forma definitiva– al encumbramiento y mantenimiento en el poder de Hitler. Las imágenes de su archivo son utilizadas como pruebas contra las personalidades nazis. Después de 10 años de trabajos forzados obtiene la reducción de su condena, estableciéndose como comerciante en bebidas alcohólicas. Muere en 1957, a los 72 años.

⁸¹ Dr. Zentner Kart. La Segunda Guerra Mundial Tomo I p 296

⁸² Dr. Zentner Kart. El Tercer Reich tomo I p 193



Stalin y Guelia⁸³

*Esta es la imagen fotográfica que marcó a toda una generación de soviéticos. Fue utilizada para simbolizar la política de Stalin respecto a la infancia, y reforzar la imagen del **Padrecito de todos los pueblos**, como se le llamaba con adoración.*

Esta fotografía, representa la imagen paternalista del hombre fuerte, el poder absoluto sobre las once repúblicas de la Unión Soviética, donde se practica la eliminación sistemática de disidentes y oponentes políticos bajo el pretexto de la consolidación socialista, fomentando el culto a la personalidad. Heredero de la propaganda leninista, Stalin explota hasta la saciedad su imagen de padrecito, la victoria en la Gran Guerra Patria, los logros de la revolución y el ascenso de la URSS como potencia mundial.

Guelia Markisova es la hija menor de Ardan Markisov, el segundo secretario del Partido Comunista de la República de Mongolia y estudiante de medicina en Moscú. El 7 de enero de 1936, en una ceremonia conmemorativa de los logros revolucionarios en Mongolia, son invitados al Kremlin personajes importantes. Guelia acude con su padre, pero aburrida de la ceremonia, interrumpe el discurso de una activista koljosiana para obsequiarle unas flores a Stalin, quien le sonríe y la levanta hasta colocarla sobre la mesa. En ese momento se le toma la fotografía: espontánea e inusitada, incongruente con la solemnidad acostumbrada. Stalin le regala un reloj en una caja roja con la inscripción Guía del Partido y un tocadiscos. Aunque la chica no es rusa, la fotografía se reprodujo en infinidad de carteles, tarjetas postales y libros escolares. El escultor Georgi Lavrov se inspiró en ella para realizar una escultura que adornó los hospitales pediátricos y ginecológicos. Se convierte en símbolo propagandístico que se vuelve

⁸³ Robin, Marie-Monique. Idem. 018.

famoso en todas las repúblicas socialistas soviéticas.

Un año más tarde, inesperadamente, es detenido el padre de Guelia, acusado de conspiración contra Stalin. La familia es deportada al Turquestán, y la madre se lleva consigo los regalos y la fotografía. En noviembre de 1940, en el hospital pediátrico donde trabajaba la madre de Guelia, súbitamente ésta aparece muerta de un corte en la garganta y Guelia queda huérfana. Oficialmente se declara como suicidio. La verdad no se conocerá sino hasta 1996 cuando se desclasifican los archivos de la KGB, en los que se ordena la persecución y aniquilamiento de los padres de Guelia.



Volveré ⁸⁴ General Douglas MacArthur. Regreso triunfal a las Filipinas en enero de 1945. Foto de Carl Mydans.



Iwo Jima ⁸⁵ “La fotografía más reproducida de E U”. Foto de Joe Rosenthal

El 2 enero de 1942, el general Douglas MacArthur ostenta el mando supremo en el Pacífico. Ha comprendido claramente que es insostenible mantenerse en las islas Filipinas. (No se puede esperar un abastecimiento desde América, pues la flota japonesa, y principalmente sus submarinos, controlan las rutas marítimas.) MacArthur se repliega hacia Australia, no sin antes declarar: “Volveré”, al abandonar la península de Bataán, el 9 de abril del mismo año, cuando las fuerzas japonesas logran la rendición del pequeño ejército norteamericano de 38, 853 son hechos prisioneros, junto con otro comando que custodiaba la isla del Corregidor en las Filipinas. El 20 de octubre de 1944, casi tres años después, en la isla de Leyte, es recuperado el Océano Pacífico por los norteamericanos. Derrotado el imperio japonés, MacArthur regresa triunfal a las Filipinas en enero de 1945. Estuvo tres meses en las islas Leyte, donde muchos fotógrafos lo captaron, aunque nadie mejor que Carl Mydans, fotógrafo de Life (antiguo conocido del general, y que había estado prisionero en un campo de concentración japonés durante 21 meses). Mydans fue quien le dio a MacArthur lo que necesitaba: su imagen –posada–, de decidido hombre de acción, un vencedor en su uniforme de campaña, con sus famosas gafas oscuras, volviendo por mar, mojándose los pies. – “No he conocido a nadie que aprecie el valor de una fotografía más que MacArthur” – decía Mydans, quien lo acompañó en sus expediciones al Pacífico.

Los Estados Unidos necesitaban las islas de Okinawa e Iwo Jima para lanzar contra

⁸⁴ Mydans Carl. Life 60th Anniversary collector's edition. October 1996. p 120.

⁸⁵ Sheryle and John Leekley. Moments. The Pulitzer prize photographs. Crown publishers Inc. New York USA. 1978 p. 20

Japón su ofensiva primero a través de bombarderos. Su recuperación sería el inicio de la victoria norteamericana. Por ello derrocharon información y se empeñaron en la propaganda, de ahí la gran cobertura que los medios hicieron de ello. La derrota de Alemania y Japón era inminente.

Japón aún controlaba parte de Asia. Los americanos buscaban una base desde la cual lanzar la ofensiva y escogieron la pequeña Iwo Jima, donde se refugió parte del ejército aliado. La batalla, entre 23 mil soldados japoneses y 7 mil americanos, fue muy sangrienta. Después de tomada la isla por el ejército norteamericano, el fotógrafo Joe Rosenthal, recibe la información de que una patrulla de 40 marines ha salido hacia la parte más alta del monte Suriashi para colocar la bandera norteamericana que simbolice la ocupación de la isla.

Cuando Rosenthal llega a la cúspide de la montaña, la fotografía ya ha sido tomada por el sargento Lou Lowery, fotógrafo de la revista de los marines y quien venía con la patrulla en su descenso. Era casi medio día y ya ondeaba en la cima –insignificante--, una bandera de apenas 1 metro. De improviso, Rosenthal ve a cinco marines arrastrando un tubo de unos 6 metros y otro con una bandera cuidadosamente doblada, una bandera mucho más grande que la recién instalada. Rápido, hace apilar unas piedras para encuadrar mejor y, mientras el sol se oculta tras las nubes, pide a los soldados simular que colocan la bandera como si se tratara de una acción verdadera. Solo entonces toma la fotografía. Después de su publicación, millones de banderitas ondearán por todo Estados Unidos; se imprimieron 3.5 millones de carteles con el tema; se editaron 137 millones de timbres postales, con la mayor venta de tarjetas postales; la imagen fue impresa en bonos de guerra. En 1954, el presidente Eisenhower inaugura, en el cementerio nacional de Arlington, una escultura que no es sino la réplica de la fotografía de Joe Rosenthal.



*Bandera Roja en el Reichstag*⁸⁶
2 de mayo 1945 Foto de Yevgueni Jaldei.



*El Día de la Victoria*⁸⁷ Desfile de Día de la Victoria 24 de junio de 1945 Foto de Yevgueni Jaldei.

Veinte mil tanques soviéticos entran triunfalmente a la antes orgullosa capital prusiana, mientras Hitler y Eva Braun se suicidan en su bunker de Berlín, el 30 de abril de 1945. La agencia TASS le encarga a su fotógrafo Yevgueni Jaldei una imagen que inmortalice la victoria de sus tropas en este lugar simbólico (muy probablemente con el antecedente del éxito propagandístico de la fotografía de Joe Rosenthal). Para eso le confeccionan una bandera roja uniendo tres manteles de ese color y su correspondiente escudo. El 2 de mayo es el día elegido para tomar la imagen que simbolizará la derrota del ejército alemán. Una vez en el Reichstag, se hace acompañar de tres soldados, realizando sus tomas desde distintos puntos del edificio, el mejor de los cuales resulta la azotea.

⁸⁶ Nakahimovsky, Alexander and Alice. Witness to history the photographs of Yevgeny Khaldei. First edition. Aperture. p 60 y 61.

⁸⁷ Ibidem. P 70 y 71.

Pero, desde que la visualiza y encuadra, sabe que esta fotografía, con el fondo de la ciudad de Berlín y sus edificios todavía en llamas, será la mejor.

El 24 de junio de 1945 se efectúa en Moscú el desfile de la victoria en la segunda guerra mundial. En una ceremonia propagandística muy emotiva, el Mariscal Zhukov pasa revista al ejército soviético en la Plaza Roja. Allí se encuentran 2000 soldados que tienen bajo sus pies el mismo número de estandartes nazis, en alusión al desfile de la victoria sobre Napoleón en que también el ejército ruso pasó sobre los estandartes del emperador. Yevgueni Jaldei cubrió todo el acto desde un lugar privilegiado y sus fotografías del día de la victoria, son las más importantes.

En 1995 recibe una invitación para el festival Visa de Perpiñán, donde conoce a Joe Rosenthal (ambos son de origen judío). Si Hitler hubiera sabido que fueron dos judíos quienes captaron las escenas --aunque prefabricadas-- que simbolizaban la derrota de los países del Eje, seguramente habría muerto de nuevo.

Contra-propaganda

La característica de la contra-propaganda es la respuesta a una acción propagandística del adversario, contraponer propaganda a la propaganda empleada por el rival. Diseñada para anular el efecto de una determinada propaganda, ridiculiza y anula los efectos de la misma. Ataca la fragilidad de la ideología del oponente con una campaña adversa, con el fin de desnaturalizar y utilizar a su favor los argumentos del adversario. Su acción se centra en poner en contradicción los hechos y ridiculizar al contrario. La ironía y la exageración, son sus planteamientos más efectivos.

John Heartfield (1891-1968), diseñador gráfico y activista político alemán, fue, en 1918, uno de los fundadores del Dadaísmo, y enfocó su trabajo creativo a ejercer una crítica enérgica que proponía el uso de la fotografía como arma en la lucha de clases. Heartfield se hallaba comprometido con la ideología comunista, enfrentando a la derecha política y económica de su época, que terminó desembocando en el desarrollo del nazismo y la militarización de la sociedad alemana. Su postura se radicalizó, al tiempo que en sentido contrario, lo hacían también los movimientos políticos dirigentes. Después de la Primera Guerra Mundial como protesta contra el imparable fervor del nacionalismo alemán cambió su nombre alemán: Helmut Herzfelde, por la adaptación inglesa con la que se le conoce. Su obra consiste en fotomontajes satíricos con hábiles juegos literarios y visuales que denuncian los atropellos del nacionalsocialismo, los cuales aparecían como carteles en la revista ilustrada AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung). La AIZ se proveía de imágenes fotográficas ideológicamente consecuentes, y políticamente afines, elaboradas por un grupo de fotógrafos independientes y trabajadores gráficos denominado Arbeiter Fotografie (Fotografía obrera), que en contraposición con las agencias fotográficas de la época servía a las editoriales de derecha y fascistas⁸⁸. Al igual que muchos intelectuales, cuando consiguió el poder el partido nacionalsocialista, tuvo que abandonar Alemania, por su postura política beligerante, refugiándose en Praga, París y Londres, para seguir luchando contra el nazismo. Los trabajos de John Heartfield son parte importante del arte político del Siglo XX.

⁸⁸ Renau, Josep. Fotomontador. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V. Primera edición 1985. México. P 9.



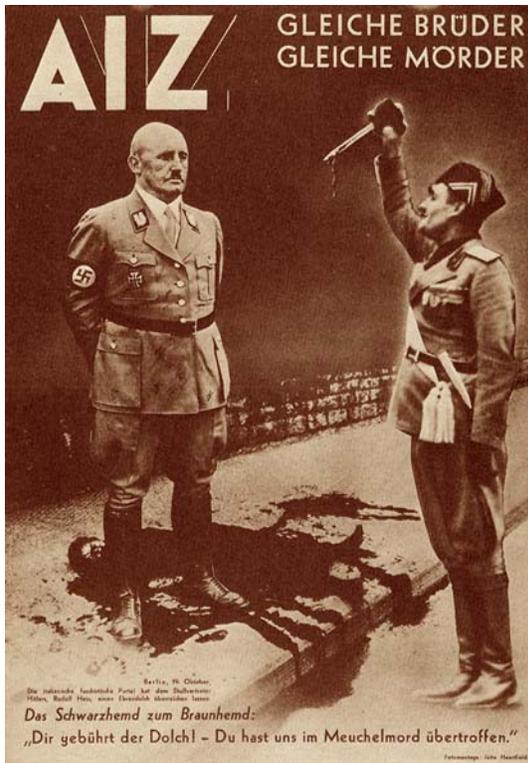
*Adolf, el superhombre: Traga oro y habla hojalata*⁸⁹ Fotomontaje para el Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (Periódico Ilustrado Obrero) en el número 29 del 17 de julio de 1932, página 675



*El sentido del saludo hitleriano*⁹⁰
Subtítulo: un pobre hombre pide donativos.
Leyenda: Lema: Tras de mí hay millones.
Motivo: el apoyo que la gran industria y las altas finanzas prestan a Hitler. Fotomontaje para el Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (Periódico Ilustrado Obrero) Página 1 en el número 42 del 16 de octubre de 1932, página 985

⁸⁹Pachnicke, Peter and Honnef Klaus. John Heartfield. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. June 1992. p. 194.

⁹⁰Heartfield, Jhon. Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938. Editorial Gustavo Gilli. Colección punto y línea. Barcelona, España 1976. p. 40



*Iguals hermanos, iguales asesinos*⁹¹
Subtítulo: El camisa negra al camisa parda:
 "A ti te corresponde el puñal, nos has
 superado en el crimen alevoso"

Leyenda: Berlín, 19 de octubre: el Partido
 fascista italiano ha hecho entrega de su
 puñal de honor al lugarteniente de Hitler,
 Rudolf Hess.

Motivo: Julius Streicher (izquierda),
 gobernador de Franconia y editor de la
 revista nacionalsocialista antisemita *Der
 Stürmer* (1923-1945), gozaba de reputación
 especialmente mala. Fotomontaje para el
Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (Periódico
 Ilustrado Obrero) Página 4 en el número 43
 del 2 de noviembre de 1932, página 736.

*Un pangermanista*⁹² y "víctima en tiempos de paz".
 Fotografía de la policía de Stuttgart⁹³



Propaganda electoral

La propaganda electoral generalmente es de temporada. Su duración es breve pero con actividad intensa. Se caracteriza por consignas ideológicas de partidos políticos y personajes que confrontan las elecciones. Actualmente se

⁹¹ Heartfield, Jhon. Guerra en la paz. Idem p. 55.

⁹² Ades, Dawn. Fotomontaje. Bosh, casa Editorial S.A. Barcelona, España. 1977. pag 38 también en Editorial Gustavo Gili, S.A. colección fotografía. Barcelona, España. 2002. p. 44

⁹³ Ades, Dawn. Idem pag 38 también en Editorial Gustavo Gili, S.A. P. 44.

proyecta en un acto personal, es una cuestión de imagen del candidato. El personaje --hombre o mujer--, un político ideal que garantice confianza y popularidad.

Propaganda de agitación

La propaganda de agitación es un llamado a la acción política y, en casos específicos, a la oposición. Propone la subversión al sistema y plantea sus contradicciones a fin de que se tome conciencia de la situación de imposición política o de explotación. Es un llamado a la organización política a través de la denuncia política a fin de realizar acciones concretas: manifestaciones, bloqueos, protestas, huelgas. La simplicidad es una de sus características y frecuentemente se repite en movimientos de protesta. Normalmente, su duración es breve, en tanto dura la acción. No obstante, su eficacia es enorme debido a que la denuncia política queda grabada en las personas, fomentando la conciencia política. Si resulta efectiva, llega a convertirse en símbolo generalizado de lucha. La propaganda requiere de una red de comunicación adecuada para que pueda sofocar sistemáticamente la reflexión con consignas emotivas o utópicas. La propaganda invariablemente sirve a los intereses de largo plazo de una élite.



El Che Guevara, ⁹⁴ el guerrillero heroico de Alberto Díaz Gutiérrez (Alberto Korda)

La del Che es la fotografía más reproducida entre todas las del siglo XX. Ha servido a todas las causas y movimientos de protesta desde el año de 1968, al ser tomada como el símbolo de los ideales más puros: el hombre que lo deja todo por sus ideas revolucionarias y que es consecuente en la acción con su pensamiento. El retrato del Che fue tomado el 5 o 6 de marzo de 1960 durante las exequias a las víctimas del atentado del 4 de marzo --planeado por la CIA--, que culminó con el estallido del buque carguero francés La Coubre que contenía armas compradas a Bélgica por el gobierno revolucionario cubano. El saldo fue de 80 muertos y 200 heridos. Alberto Korda, un joven

⁹⁴ García, Fernando Diego y Sola, Oscar. Idem. P 198.

fotógrafo cubría la noticia para el diario *Revolución*. Capta a los oradores, a Fidel Castro y a las personalidades presentes en las tribunas, entre ellos Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Súbitamente aparece el Che Guevara --como se puede observar en la hoja de contactos--, y Korda, quien tenía colocado en la cámara un objetivo telefoto, logra tomar dos fotografías, una horizontal y otra vertical, ambas en encuadre de busto. Pero, en primera instancia, únicamente se publican las imágenes importantes de Fidel, Sartre y Beauvoir.

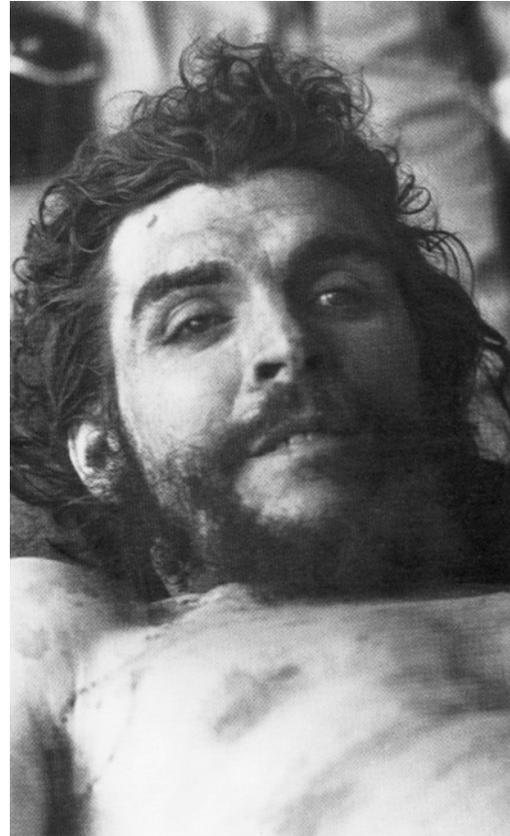
La fotografía se publica por primera vez cuando en el periódico *Revolución* necesita ilustrar el anuncio de una conferencia que impartiría Ernesto Guevara el domingo 16 de abril de 1961, acerca de la industria cubana (la cual no se realizó por la invasión a Playa Girón). Alberto Korda, manda hacer unas impresiones del negativo, la toma vertical es su preferida, aunque aparecen, a la izquierda del Che, un rostro, y a su derecha una palmera, que interfieren en la calidad gráfica de la imagen (en la toma horizontal no aparecen), pero Korda hace un recuadro y elimina las partes molestas. Recuerda Korda que, el de la foto, era un día húmedo y frío, y atribuye la mirada perdida del Che a la fatiga respiratoria --Guevara, a la sazón de 31 años, padecía asma-- y tal vez por esa razón traía la chamarra cerrada hasta arriba. En la fotografía el Che no mira a la cámara, ni a nadie en particular, ignora que es observado, y en su retrato la mirada es de abstracción: ausente y melancólica, aunque llena de determinación e inteligencia. Si bien la imagen presenta un leve desenfoque, el haberla tomado en ligera contrapicada, logra que el Che sobresalga, como si estuviera por encima de nosotros --como vemos las imágenes religiosas, las esculturas monumentales en las plazas, a los hombres sobresalientes--. Un editor y militante italiano, Giangiacomo Feltrinelli, visita a Korda y se lleva a Milán una impresión de la fotografía.

Mientras tanto, el Che se encuentra internado en Bolivia, dirigiendo el movimiento guerrillero, y es capturado y ejecutado en Vallegrande el 9 de octubre de 1967. La agencia United Press Internacional inunda el mundo con las imágenes del cadáver, tomadas por el fotógrafo Freddy Alborta --quien se propone dar en sus fotografías una dimensión divina, evocando al Cristo muerto de Mantenga y al de Holbein el joven--. Todos los diarios y revistas se apresuran a hacer circular las fotografías.

Después de que Cuba acepta la muerte del Che, el 15 de octubre de 1967 se organiza en Milán una manifestación de repudio, Feltrinelli hace imprimir 100 000 carteles con la imagen de Korda con la leyenda de **El Che vive**. Esta imagen es la réplica a la noticia de la muerte del Che, y una impugnación a la fotografía de Freddy Alborta, del guerrillero presentado como un Cristo muerto.

Casi simultáneamente, el 18 de octubre, en la Habana, se realiza la Velada Solemne de Homenaje al Che. La imagen de Korda se amplía como mural en un edificio de la plaza principal. Esa imagen reemplazará todas las fotografías del Che asesinado, cambiando la mirada de un Cristo agónico, por una imagen de vida y esperanza. Será utilizada por todos los jóvenes de ese tiempo y aún hoy se le reproduce en carteles, impresos y playeras, es símbolo patrio, bandera de lucha en causas estudiantiles y en manifestaciones de protesta social en todo el mundo, es marca de cerveza inglesa y souvenir.

En Italia se han editado más de un millón de carteles con esa imagen, vendidos a 5 dólares el ejemplar en promedio, todos ellos con el respectivo "Derechos reservados Feltrinelli". Sin embargo, Korda nunca se quejó por ello, no le interesaban las ganancias obtenidas con su fotografía del Che. Al contrario, por sus convicciones revolucionarias estuvo siempre orgulloso de la difusión de la fotografía, del ejemplo del guerrillero y de los ideales revolucionarios. No le interesaba trascender, sino trabajar para la revolución.



Che Guevara⁹⁵ hoja de contactos de Korda

Cadáver como Cristo⁹⁶

La fotografía como propaganda política de en México

La utilización de la fotografía como instrumento político e ideológico, de propaganda política y difusión visual, se observa claramente en el periodo de la llegada de Maximiliano a México y a lo largo del Segundo Imperio Mexicano⁹⁷. Son los retratos fotográficos de los futuros gobernantes, Maximiliano y Carlota, que se hacen circular entre la sociedad mexicana para darlos a conocer, popularizarlos y lograr su legitimación. Su reproducción en medio tono, de proporciones considerables, fue realizada por talleres de grabado y litografía, los cuales copiaban e interpretaban las imágenes fotográficas. Esta producción se convertía en vehículo de información y propaganda. En épocas anteriores, a falta de fotografías, se hacían circular hojas volantes --y hasta periódicos y libros-- con ilustraciones o caricaturas de personajes famosos impresas mediante la técnica litográfica. Sin embargo, hasta la guerra de Reforma no había un personaje de alcance nacional con posibilidades de comercializar su imagen. Cuando Maximiliano y Carlota llegan a México, sus rostros ya son populares en todo el país porque sus imágenes fotográficas se habían

⁹⁵ Robin, Marie-Monique. Idem. 037.

⁹⁶ García, Fernando Diego y Sola, Oscar. *Ché. Images of a revolutionary*. Published by Pluto Press. London. First edition in 1999. También en la edición en español en: *Ché, sueño rebelde*. Editorial Diana, S.A. de C.V. Primera edición 1997 y séptima reimpresión 2003. México. P 188

⁹⁷ Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 1996.

comercializado con anterioridad. Por supuesto que ellos tienen el deseo de legitimarse y promoverse políticamente entre sus súbditos, prueba de ello son los viajes que de agosto a octubre de 1864 realizan al interior: Toluca, Morelia, Querétaro, Dolores Hidalgo, así como Carlota a Yucatán, desusados en otros gobernantes.

La fama alcanzada por los emperadores se debió en mucho a la proliferación de sus imágenes, siendo posible por la base técnica que permitió captar la realidad y reproducir sus fotografías en grandes cantidades, iniciándose una nueva fase de la fotografía en México.

La fotografía se puso de moda por la necesidad de un grupo social --afín a la corte imperial--, ávido de fijar su propia imagen y promoverla entre familiares, amigos, adherentes y simpatizadores del imperio. Como en Europa, la comercialización de la fotografía tuvo un auge significativo con la introducción de las fotografías tipo tarjetas de visita, con imágenes de los seres queridos, personajes importantes y famosos y, por supuesto, con almibaradas dedicatorias al reverso.

Con el imperio llegan profesionistas y empresarios decididos a adquirir fortuna y renombre: arquitectos, pasteleros, sastres, cocineros y fotógrafos, destinados a cambiar los hábitos sociales mexicanos.

Así, entre 1864 y 1867, los estudios fotográficos existentes se incrementan en más de veinte, sobresaliendo los de Jean Baptiste Prévost, François Aubert, Adrien Cordiglia, Julio de Maria y Campo. Este auge repentino se debió indudablemente a la situación política. La constitución de un protocolo imperial riguroso e inédito, significó nuevas actitudes sociales, actos de representación que la fotografía plasmaría con eficacia. El hecho de fotografiar toda actividad imperial, provocó que la producción de imágenes se convirtiera en un vehículo de noticias desde el inicio del imperio hasta su triste desenlace.

El uso de la fotografía se reforzó con la ley de reglamentación de la prostitución expedida por Maximiliano, que exigía un registro fotográfico de las prostitutas, su categoría, lugar donde ejercían su oficio y las enfermedades de que eran portadoras.⁹⁸

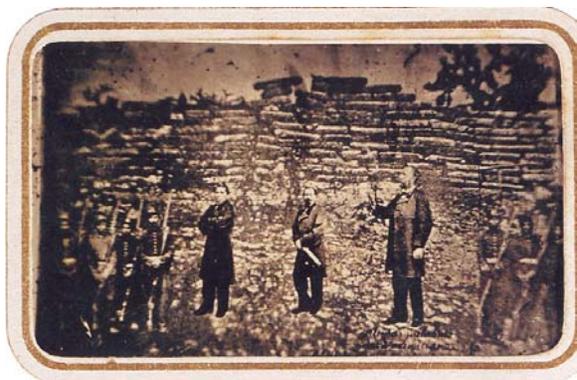
El mayor número de fotografías del emperador y sus actividades fueron las registradas por François Aubert (1829-1905), sobresaliendo por su alta calidad. Sin embargo, las más abundantes son los retratos posados, porque se trata de las fotografías promocionales o propagandísticas. Pero a la postre, las más importantes y de mayor éxito --incluso en Europa--, resultaron las referentes a los acontecimientos funestos de la caída del imperio.

El mercado de la labor fotográfica estuvo marcado por la fotografía de interiores o de estudio. Pocos fotógrafos, como François Aubert y Adrien Cordiglia, se atrevieron a salir del estudio y captar una realidad más amplia, por lo que no es de extrañar el éxito de sus fotografías referentes al epílogo del Imperio.

Particularmente, François Aubert se hizo de una considerable clientela entre los oficiales franceses y sus familias, y de igual forma satisfizo las solicitudes de la burguesía local. Pero al mismo tiempo viajó por el interior del país y cumplió también con la demanda fotográfica de los emperadores. Además, logró una excelente colección de imágenes de los tipos populares que tanto le atraían. Sin embargo, su

⁹⁸ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p 79-91.

trabajo más importante, y que le genera mayor prestigio, es el reportaje sobre la caída de Maximiliano, que indagó en profundidad. Posteriormente, extendió sus trabajos por dos años más, incluso registra la entrada de Juárez a la capital, y abandona el país probablemente en 1869.⁹⁹



Recuerdo del fusilamiento de Maximiliano, Méndez y Miramón. Fotomontaje^{100 101 102}



El patíbulo^{103 104}

Sin apoyo francés y con la presión de una junta de notables que impedían la abdicación del emperador, el Segundo Imperio se desmorona.

Tras su derrota en Querétaro, Maximiliano es apresado, enfrenta un juicio y se le sentencia a muerte, lo que trae consigo una conmoción internacional. Pese a las reiteradas súplicas de todo el mundo para que le perdonara la vida, Juárez --ante la necesidad política de un escarmiento para propios y extraños--, le hace fusilar, el 19 de junio de 1867, junto con sus generales Miguel Miramón y Tomás Mejía, en el Cerro de las Campanas.

La última fotografía existente del emperador en vida, es de un fotógrafo anónimo, y en ella aparece sumamente delgado, con vestimenta sencilla, tres condecoraciones militares, bastón y un catalejo en la mano derecha. Probablemente se le haya tomado el 3 de mayo, doce días antes de ser derrotado.¹⁰⁵

Si bien no se permitió fotografiar el fusilamiento, se dice que Maximiliano fue ejecutado de frente, en tanto que a sus generales --previamente degradados-- se les fusiló por la espalda como corresponde a los traidores a la patria (¿Cuántos políticos mexicanos no habrían merecido esa pena, por el mismo motivo, desde entonces?). Sin embargo no existe una declaración certificada que establezca como ocurrieron los hechos. El único informe oficial señala: "El 19 de junio a las 7:05 h, en el Cerro de

⁹⁹ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p 159

¹⁰⁰ Documentos gráficos para la Historia de México. 1848-1911. volumen 1. Editorial del Sureste, S de R.L. México, 1985. p 66

¹⁰¹ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p 55

¹⁰² Wilson-Bareau, Juliet. "Manet y la ejecución de Maximiliano". Saber Ver, Lo contemporáneo del arte. Fundación Cultural Televisa. A C. Número 14, Enero-febrero 1994. México. P. 24, 31, 48, 54

¹⁰³ Patíbulo en el Cerro de las Campanas, junio de 1867. fotografía de *carte-de-visite* albúmina de 10.5 x 6.5 cm. Colección Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, álbum de Maximiliano, INAH. También en Documentos gráficos para la Historia de México. Vol I Editorial del Sureste. México, 1985 p 66.

¹⁰⁴ Wilson-Bareau, Juliet. Idem. Idem P 24.

¹⁰⁵ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem 41

las Campanas, los prisioneros antes mencionados fueron ejecutados simultáneamente en el lugar y la hora indicados”.¹⁰⁶

El general Mariano Escobedo ordenó fotografiar al pelotón de fusilamiento, probablemente de un estudio improvisado. Se tienen registradas dos fotografías diferentes.¹⁰⁷

Mientras tanto, un fotógrafo encubierto, contratado por Aubert, a quien, dada su cercanía a la corte imperial le era difícil estar en el lugar de los hechos (aunque no se descarta que dicho fotógrafo fuera él mismo, pues no hay que olvidar, ni su habilidad para fotografiar exteriores y acontecimientos relevantes, ni su visión comercial), registró los acontecimientos posteriores al fusilamiento. Sobresalen en todo el “reportaje” el barrio en ruinas de San Sebastián y los conventos de las monjas Teresas y de las Capuchinas, donde estuvo preso el emperador derrotado; el Teatro Iturbide, donde se llevaron a cabo los juicios militares, y el camino al Cerro de las Campanas. Y, ante la imposibilidad de registrar el desenlace, el fotógrafo capta el patíbulo, el lugar exacto donde ocurrió el fusilamiento, un paredón de adobe y detrás de él una nopalera; en la fotografía se distinguen tres montículos de tierra con unas pequeñas cruces, donde supuestamente cayeron los ejecutados.

Es más, el fotógrafo logra introducirse al lugar donde se embalsamaron los cadáveres de Maximiliano y Tomás Mejía, --curiosamente no hay imágenes de Miramón-- y fotografía las vestimentas ensangrentadas y perforadas por las balas: la levita, la camisa y el chaleco, y también el cadáver embalsamado del rubio emperador al que se le trasplantaron los negros ojos de vidrio de una imagen de la virgen de los Remedios cercana al lugar.

Estas fotografías serán comercializadas tanto en México como en Europa por Aubert, quien las remite a Francia, donde son recopiladas por el periodista francés Albert Wolf. También Disdéri las reprodujo para su venta, hasta que ésta fue censurada y prohibida en Francia. Al fotógrafo Alphonse Liébert se le condena a dos meses de prisión y al pago de una multa de 200 francos por poseer, reproducir, exhibir y vender las imágenes prohibidas. Claro está que el gobierno francés trataba de evitar que trascendiera el que hubiera abandonado a su suerte al desgraciado emperador mexicano, así como también la pintura realizada por Édouard Manet, como crítica y protesta al imperio francés, pese a sus claras tendencias republicanas.¹⁰⁸ Las fotografías sirvieron para que en Europa se mitificara la tragedia del emperador Maximiliano, y todavía se les encuentra en diferentes museos militares en Francia y Bélgica.

Pero aunque no se obtuvo una imagen del fusilamiento de Maximiliano, varios fotógrafos intentaron su reconstrucción fraudulenta, más con fines de lucro que informativos. Otros, plasmaron la tragedia del imperio en retratos conmemorativos, recuerdos en fotomontajes, imágenes simbólicas y alegorías, muchas de ellas parecidas a las estampitas religiosas tan en boga por aquel entonces. A. Péraire¹⁰⁹ comerciante de imágenes y fotógrafo, es quien pone a la venta el número mayor y más diferenciado de ellas, las más de las veces copias de las fotografías de Aubert, reproducidas como “tarjetas de visita”. También se realizaron composiciones con los

¹⁰⁶ Wilson-Bareau, Juliet. Idem. P 25

¹⁰⁷ Documentos gráficos para la Historia de México El colegio de México. .Idem p 65

¹⁰⁸ Wilson-Bareau, Juliet. Idem. P 31.

¹⁰⁹ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p. 50

retratos de los fusilados, de la emperatriz, y hasta se les incorporaron otros personajes implicados con el imperio.

El más sobresaliente de todos los fotomontajes fue el atribuido a Adrien Cordiglia que reconstruye el momento del fusilamiento y las últimas palabras de Maximiliano. Utilizando las fotografías de Aubert, recompone el paredón, colocando en el centro, y en el orden en que fueron fusilados, a Mejía, Miramón y Maximiliano, recorta de la imagen de los ocho soldados del pelotón que los fusiló probablemente tomada de la que mandó hacer el general Mariano Escobedo, excluyendo al oficial de mando, y solamente reproduce a los soldados en los extremos de los ajusticiados. En la reconstrucción utiliza cuerpos prestados de otros retratos, donde claramente se perciben en pose de retrato, sino cómo se explica la tranquilidad ante la muerte, como fueron degradados los pudo poner de civiles lo que facilitó el montaje, coloca a Maximiliano muy alto, y lo era pero en la proporción resulta excesivo, para finalizar el montaje, ubica las cabezas de los personajes fusilados en el lugar correspondiente recortadas de fotografías anteriores que el propio Aubert había realizado con anterioridad, lo que no le quita ni mérito, ni valor histórico.



Los cinco fusilados: Mejía, Miramón, Maximiliano, Vidaurri y Méndez. Sin fecha. Fotografía de carte-de-visite albúmina de 10.5 x 6.5 cm. Colección Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, álbum de Maximiliano, INAH.¹¹⁰



Última fotografía de Maximiliano¹¹¹ con sombrero de charro. 1867. fotografía de carte-de-visite albúmina de 10.5 x 6.5 cm. Colección Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, álbum de Maximiliano, INAH.



Cuerpo de Maximiliano en su ataúd después del primer embalsamiento. Foto F. Aubert. Colección Musée Royal de l'Armée, Bruselas, Bélgica.¹¹²

¹¹⁰ Wilson-Bareau, Juliet. Idem. P 48.

¹¹¹ Wilson-Bareau, Juliet. Idem. P 54

¹¹² Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p. 48

El fotomontaje de Cordiglia logra convertirse en documento contundente y político porque expone y representa históricamente la nueva etapa del país, que cancela toda opción política que no sea una república democrática, representativa y federal, que fue aquello por lo que se luchó. La imagen enseñaba también que el acto de fusilar más que hacer justicia había sido una forma de ejercer la soberanía.

El 4 de septiembre de 1867, una vez instalado en la capital el gobierno del presidente Juárez, Aubert¹¹³ avisa en los periódicos la venta por adelantado, en forma de suscripción, de las vistas y personajes históricos.

En 1872, a la muerte de Juárez, su imagen tuvo una fuerte demanda. La sociedad de los fotógrafos Cruces y Campa aseguraron haber vendido 20 000 fotografías de su retrato¹¹⁴. Estos acontecimientos marcan el empiezo de la venta y circulación entre la sociedad de imágenes fotográficas desde personajes relevantes hasta de los tipos populares. La imagen fotográfica y su difusión estaban ya enraizadas en la sociedad mexicana.

Desde que la fotografía se introdujo en los medios impresos, éstos imponen la temática que ha de seguir al ilustrarlos. Se utiliza para registrar y hacer perdurar aquellos acontecimientos de interés que se cree relevantes o fundamentales. Adquiere una amplia difusión en periódicos y revistas ilustradas porque contribuye a formar una conciencia colectiva, una imagen de la realidad, principalmente por la manera como registra los hechos. Es a través de los medios de comunicación como se difunden los valores impuestos como legítimos, y la fotografía, por su carácter verosímil, hace que presenten la información en forma objetiva. La fotografía, en su representación ilustrativa desplazó al dibujo y al grabado de los diarios, convirtiéndose en el artificio favorito para mostrar cualquier información como veraz.

El eje de la información son los hombres del poder que buscan legitimidad y consenso y que para su mayor adulación aparecerán en la primera plana. El resto de las imágenes se las dedica a los acontecimientos sociales, políticos y religiosos, la naturaleza, las plazas públicas... A medida que mejora la técnica se introduce el concepto de captar el instante preciso, el momento que da al suceso carácter de noticia, la singularidad del acontecimiento, sus nexos con la actualidad.

Con la dictadura de Porfirio Díaz llega la modernización de los medios impresos a México. Las novedades de Europa y Norteamérica fueron concesionadas a los medios impresos aduladores del régimen. El Imparcial, obtuvo la mejor parte porque fungía como el órgano oficial del Estado mexicano fundado en 1896 por Rafael Reyes Spíndola¹¹⁵. El Mundo Ilustrado (periódico subvencionado que se editaba en los talleres del Imparcial, financiados por la Secretaría de Hacienda a cargo de José Ives Limantour), compra rotativas, linotipos, la planta de estereotipia, adecua los talleres de rotograbado, únicos en México, y es la primera empresa que incorpora la fotografía y tiene una sección exclusiva de imágenes.

¹¹³ Aguilar Ochoa, Arturo. Idem p. 46

¹¹⁴ Casanova, Rosa y Debroise Olivier. Documentos gráficos para la Historia de México Idem p 12

¹¹⁵ Reed, Torres Luis y Ruiz, Castañeda María del Carmen. El periodismo en México: 500 años de historia. Edamex-Club Primera Plana tercera edición 1995. México. P 242.

El Estado mexicano, aprovechando las características de la fotografía: la verosimilitud, la credibilidad en la imagen y su enorme poder de persuasión,¹¹⁶ la utiliza como recurso ilustrativo y muy pronto la incorpora a los medios de comunicación que domina y donde proporciona su versión de la historia y el poder, expone sus acontecimientos donde destaca la virtud de su régimen, su acierto para gobernar, su vocación de democracia e igualdad (sin que asome jamás la imagen de la represión, la miseria, las luchas populares que arrancan a arañazos sus logros). Sin embargo, la disidencia también sabe aprovechar la importancia de la imagen, y al carecer de los medios económicos, contrapone el ingenio, el valor y el patriotismo. En sus manos, las posibilidades más sencillas se convierten en armas contra la eficacia de la fotografía, conocen sus orígenes y antecedentes históricos, y utilizan como armas letales la caricatura política, la denuncia escrita, el humor y la ironía, el sarcasmo como mecanismos de defensa y de propaganda política: El Hijo del Ahuizote, El Colmillo Público, El Ahuizote Jacobino, El Diablito Rojo, Regeneración, con los mexicanos más valientes y dignos: José Martínez Carrión, Daniel Cabrera, los hermanos Jesús y Ricardo Flores Magón por citar a los más representativos¹¹⁷. La caricatura, antítesis de la imagen solemne, se atreve a disentir políticamente, enfrentándose a la imagen que el poder se ha construido con la fotografía. De ello aprenderá la disidencia actual: Utilizará la fotografía como elemento de crítica y de ironía, de manera semejante a como lo hiciera la disidencia revolucionaria. Hoy, El intocable, es objeto de registro fotográfico.



El presidente Francisco I. Madero llega a palacio Nacional escoltado por los alumnos del Colegio Militar al enterarse del golpe de estado en contra de su gobierno. 9 de febrero de 1913. Empezará la Decena Trágica.¹¹⁸



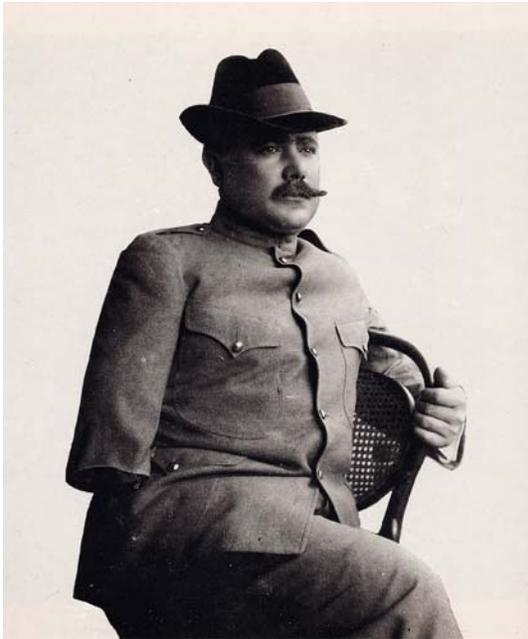
El general victoriano Huerta es recibido por amigos en la Ciudad de México después de derrotar a orozquistas. 11 de junio de 1912.¹¹⁹

¹¹⁶ Lara, Klahr Flora y Hernández, Marco Antonio. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual. El poder de la imagen y la imagen del poder. Universidad Autónoma de Chapingo. Primera Edición, 1985. México.

¹¹⁷ Ruiz, Castañeda María del Carmen. La prensa, pasado y presente de México. Catálogo selectivo de publicaciones periódicas. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México. Primera edición 1987. México. P 166-169.

¹¹⁸ Casasola, Agustín Víctor. Jefes, héroes y caudillos. Fondo de Cultura Económica. Colección Río de Luz. 1986P 25

¹¹⁹ Casasola, Agustín Víctor. Idem. P 43.



*El general Álvaro Obregón*¹²⁰



*La verónica, Estado de México, 1972*¹²¹

La revolución mexicana y sus luchas fratricidas, se ilustran según el rumbo que se hacía del poder, de acuerdo con la tendencia triunfante en ese momento: los constitucionalistas o los convencionistas, eran expuestos como héroes o villanos, según de donde soplaran los vientos dominantes. El retrato de los caudillos también era ampliamente utilizado con fines propagandísticos: se repartían a los adeptos retratos de tamaños pequeño --tipo tarjeta de visita-- para guardarse en la cartera.¹²² Desde entonces se utiliza la fotografía para conferir legitimación política, así como aquiescencia.

La modernización de los medios trae consigo la ilustración con fotografías, y éstos evolucionan a empresas sólidas y poderosas. La tendencia de la empresa para la que trabajan fotógrafos, reporteros y escritores impone su propia visión y determina el tratamiento del tema. También aporta la creación de las revistas ilustradas que por su especialización contraponen y llenan el vacío dejado por los diarios que abandonan la fotografía por la premura del tiempo y la falta de espacio. Se fomenta más el entretenimiento que la cultura, se ilustran las bellezas naturales de la provincia, los monumentos históricos, las personalidades de actualidad, las reseñas de espectáculos, la frivolidad y el entretenimiento¹²³. Sus tirajes son

¹²⁰ Casasola, Agustín Víctor. Idem. P 86.

¹²¹ García, Héctor. Escribir con luz. Primera edición, colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. México, 1985. P 52.

¹²² Luis Guzmán, Martín. El águila y la serpiente. La novela de la revolución, tomo I. 1ª reimpresión 1974. Aguilar México p 225

¹²³ Lara, Klähr Flora y Hernández, Marco Antonio. Idem p 15.

crecientes. Las revistas ilustradas para distracción y pasatiempo, se especializan cada vez más: deportes, moda, espectáculos y chismes de actores, labores domésticas e historias románticas. Los editores consideran que nuestra sociedad está despolitizada, y al público como incapaz de entender su realidad social y política. No es gratuito que existan tan pocas publicaciones políticas, porque ellas solo pueden existir en función de los medios de comunicación, y estos tienen muy claros sus objetivos.

Los medios de comunicación impresos y posteriormente los electrónicos –que utilizan el principio de la fotografía– se revisten de las características de la política presidencialista, centralista y autoritaria. Aduladores del sistema y contrarios a los movimientos democráticos y a las luchas por la justicia: Consideremos tan solo los casos de los movimientos obreros de ferrocarrileros, petroleros y maestros en los años de 1948 y 1958, el movimiento de médicos de 1966 y el movimiento estudiantil de 1968, así como las guerrillas urbanas y campesinas que produjeron todos estos movimientos. Siempre que los medios se expresan de ellos, es para denigrarlos.



Movimiento de 1958.



Movimiento de 1958.



Movimiento de 1958

Los medios de comunicación legitiman la posición del Estado, así como su reproducción ideológica. Contrariamente, en vez de representar los intereses de la sociedad que los ha creado, sirven a los intereses de sus propietarios y de sus compradores de servicios. Lo que mueve al medio de comunicación debiera ser el interés público, sin embargo, su principal motivación es el dinero que le suministran sus clientes: los políticos y las empresas patrocinadoras de la publicidad. Se entabla una relación amañada entre los dueños de los medios de comunicación y el Estado. Los liga un vínculo significativo económico, político y social.

Actualmente, no hay un solo medio de comunicación que sobreviva por sus propios ingresos. Requieren de subvención pública y privada, son éstos patrocinadores, quienes imponen su línea editorial. Los medios de información impresa y electrónica trafican con la obligación de informar, con el derecho que tiene toda la sociedad de ser informada. Al poner al mejor postor sus servicios, entran en una relación perversa de sociedad comercial, política e informativa.

La noticia es objeto del interés público. Y los políticos utilizan los medios para captar tal interés. Una medida muy vieja. Los medios dan imagen a los políticos, convirtiéndolos en objeto del interés público porque, tristemente, al pueblo no le interesan sino los escándalos. O los héroes al dictado de la moda: artistas, cómicos, deportistas..., que --por supuesto-- son creados por los medios con una doble finalidad: la explotación de sus personas con los derechos de autor, la sumisión y servilismo que le deben a la empresa, así como la alienación de un público de aduladores. Medios de comunicación y sistema político necesitan de esos personajes para su reproducción. Sí, los medios saquean la inteligencia y avasallan la pluralidad cultural, uniformando a la población al ritmo de sus vacuos héroes-estrellas.

Hoy por hoy, la relación de los medios y los políticos se ha estrechado. Son relaciones de sociedad comercial y dependencia mutua, de engaño y perversión. Los medios de comunicación dependen de las concesiones que otorga el gobierno. El Estado, con sus organizaciones, partidos políticos y administración estatal y federal, las organizaciones patronales y transnacionales, encuentran caja de resonancia en la extensa verborrea difusiva que los medios le brindan. Y así, al contratarlos para sus fines de promoción los convierten en clientes distinguidos y favoritos, difundiendo la publicidad comercial y propaganda política encargada bajo pedido.

Por si no quedara claro, los partidos políticos y el gobierno, dejaron de ser interlocutores, para convertirse en clientes de los medios de comunicación, que tienden a independizarse de la clase política y de las empresas productoras y comercializadoras de sus espacios, si bien sus ingresos dependen principalmente de ellos, a quienes sirven, sirviéndose de ellos. Esto los obliga a emprender una carrera desbocada para lograr un negocio más rentable de la comunicación --como cualquier otro negocio capitalista--. Tendrán mayor audiencia, más contratación de publicidad y menor dependencia de la clase política, que optará por pagarles más por la custodia de su imagen. Una promiscuidad clientelar, entretejida con comerciantes, empresas transnacionales y políticos. Los vínculos de complicidad mejoran, y los medios adquieren intereses y posiciones ideológicas y políticas propias --al menos para mantener sus privilegios y su alto margen de ganancias--. Ahora provee lo mismo un anuncio de ofertas navideñas, o de fin de temporada, que una información política,

una entrevista, un editorial o un programa de *reality show*, o hasta la invasión y el bombardeo de un país “enemigo”. Todos trabajan por y para la reproducción ideológica dominante. Su dios es el dinero y el poder ciego. El contenido verdaderamente político desaparece y solamente se informa al pueblo de lo que les reditúa –directa o indirectamente-- más dividendos: las obras sociales, los escándalos políticos, el intercambio de amantes entre artistas, los viajes de personalidades frívolas. En suma, informa de cosas sin relevancia ni trascendencia política social.

Los medios de comunicación han cobrado una importancia relevante, se han convertido en un nuevo poder que en ocasiones confronta al Estado. De ser un aparato ideológico, se convierten ahora en una fuerza real y formal de la maniobra del poder. Adquieren la supremacía. Prensa y medios electrónicos son espacios ineludibles para cualquier político que pretenda ganar preferencia en la sociedad, o la exclusión y el ostracismo político de un oponente. Sin embargo, la relación es inicuamente simbiótica y ambos se complementan y favorecen. Porque el poder político requiere de los medios para sobrevivir y reproducirse, así como también los medios precisan del capital y de la correspondiente autorización de concesiones y permisos que otorga la clase política.

Los políticos, de ser fuente de información, pasan a clientes preferentes de los medios. Se cambia de la mordida y el soborno --*chayotazo*-- a una relación de asociación comercial de dependencia mutua. Por sus pingües ganancias, la política, su ejercicio y su propaganda son muy importantes como fuente de ingresos cautivos. Los medios evitan ejercer la crítica y los comentarios mordientes. Y si el partido, el personaje político en turno o la institución, no son clientes asiduos, se ejerce sobre ellos la crítica y el sarcasmo, para obligarlos a firmar la paz, mediante la contratación de anuncios, entrevistas o supuestas utilidades. El espacio está en relación a las ganancias de ambos. Los medios también venden al mejor postor su política editorial. Para ello tienen mercenarios a sueldo: editorialistas, comentaristas, politólogos, y otros especialistas que desmenuzan los acontecimientos relevantes y los convierten en agudos estiletos con el fin ya mencionado.

Dado que a los políticos les urge que los spots los hagan brillar, suplen iniciativa y pericia política con su presencia en los medios, solventando su estancia y permanencia en ellos, con favores o dinero. Políticos y medios tienen intereses en común y, por tanto, se necesitan mutuamente. Las entrevistas, la difusión y los comentarios pagados en los medios se cotizan según sea la proporción de fama e importancia del medio de comunicación, la presencia y tiempo en el medio, y el impacto de asimilación --los medios electrónicos son los más caros, sin embargo en los impresos son también muy importantes--. Los medios dan cobertura amplia o limitada, así como la servidumbre de una política editorial favorecedora a sus intereses y principalmente al dinero contratado. A la clase política no le conviene abolir la propaganda política en beneficio de la democracia y sana competencia. Y los medios les aseguran a los políticos su permanencia en la mente del público y el poder.

En esta perversión, los medios de comunicación tienen una doble contradicción, no realizan la información con un sentido proclive a los intereses de la sociedad en general, sino de los grandes capitales y de sus clientes. Cuando la publicidad y la propaganda política aparecen disfrazadas de información, confunden

a la audiencia --de la cual es muy poca la que cuenta con criterio político--, que no logra distinguir si es información o publicidad, si se trata de un programa crítico o cómico, si son espectáculos y deportes o noticias manipuladas. Prueba de ello es la nula participación política y el abstencionismo.

Por otra parte, el dinero asignado por los políticos en los medios no es el propio, sino el que le otorga el mismo Estado para la reproducción del Sistema Político. Dinero que el Estado recauda de la gente productiva del país a través de impuestos. Para colmo, este sector productivo no protesta ni toma ninguna acción al respecto, ni siquiera para elegir a aquellos en quienes confía (si es que algunos le parecen confiables), y muestra una baja participación electoral pese al gran número de partidos políticos, los permanentes y los que aparecen y desaparecen después de cada elección.

Según sea el cliente político o de poder económico, pueden darse estas desviaciones en los medios:

- Inequidad en la cobertura, y en la calidad del espacio (medio y horario), favoreciendo al más importante económica y políticamente.
- Discrecionalidad y trato parcial en costo y tipo de información.
- Preeminencia de la imagen, frases de espectacularidad sobre los proyectos y las ideas, ausencia de debates ideológicos y razonados.
- Poder de legitimación, según el medio de difusión, la cobertura y el comentarista.

Por eso, son temas recurrentes la participación política, el voto *versus* el abstencionismo, el derecho a la información, y un sin fin de asuntos donde no aparecen el contenido político y crítico y la organización de la sociedad. Tratan al espectador como ente abstracto y solamente fomentan la participación si va de por medio una ganancia económica. En suma, diversidad política en los medios no implica cultura política democrática.

Capítulo IV

La fotografía: Instrumento de análisis, acción y lucha política

Cinco dificultades para decir la verdad.

“Quien pretenda hoy en día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tendrá que superar cuando menos cinco dificultades. Debe tener el valor de escribir la verdad, pese a que se le reprime por doquier; la astucia de descubrirla, pese a que se le oculta por doquier; el arte de tornarla manejable como un arma; el juicio necesario para escoger aquellos en cuyas manos se tomará eficaz; y las argucias de difundirlas entre ellos. Estas dificultades son grandes para quienes escriben bajo el fascismo, pero también existen para quienes fueron dispersados o huyeron, e incluso para quienes escriben en los países de la libertad burguesa.”

Escritos políticos. Bertolt Brecht.¹²⁴ (1898 – 1956)

La fotografía tiene amplias posibilidades de mostrar las relaciones sociales. Hace visibles las relaciones de la estructura social en la población: las clases sociales, las conexiones entre explotación, pobreza y opulencia, y la compleja cultura del consumo incrementada en unas cuantas décadas en contraposición a la cultura humana acumulada a lo largo de siglos, el modo específico de vida, la sociedad y sus formas de protesta, la manera en que la sociedad expresa su solidaridad. Por esto, la fotografía se convierte en un medio importante para representar la realidad de una manera rigurosa y sobre todo compleja.

La documentación fotográfica de la realidad ayuda eficazmente a transformar la actitud de la comunicación política, motivando (y acaparando) la atención del público al que se dirige. Es que, indiscutiblemente, el mundo de hoy es el mundo de la imagen. La fotografía se convierte en un medio políticamente útil, que contribuye a que el ser humano se transforme en un observador atento de la vida, y en un participante activo. En un actor de justicia. Muy al contrario de los medios de comunicación, que con todo su poder influyen para que a cada impacto emocional corresponda una dosis creciente de indiferencia del individuo.

¹²⁴ Una primera versión más breve de esta colaboración apareció el 12 de diciembre de 1934 en el *Pariser Tageblatt*; en abril de 1935, este artículo fue publicado en su versión más ampliada en el periódico *Unsere Zeit* de París. Escritos políticos, p 91 Editorial Futura, Buenos Aires, Argentina.1976.

Bertolt Brecht definía la participación artística como una “estética realista”¹²⁵, lo cual revela el complejo causal sociológico, que pone en evidencia los puntos de vista prevalecientes de los dominadores, que escriben (y que fotografían) desde el criterio de clase, que dispone de amplias soluciones para las dificultades más urgentes en las que está inmersa la sociedad humana, destacando el momento del desarrollo...” Walter Benjamín, en sus planteamientos estéticos, señala también que la influencia de la fotografía fortaleció el sentido de la realidad, el interés por la crónica, la documentación y el detalle¹²⁶.

La fotografía, y su estética realista, utiliza o aprovecha la precisión del detalle que le proporciona la tecnología fotográfica: puede presentar a las personas y los hechos sociales en forma tan detallada, concreta y directa que atraviesa la distancia, y el espectador se solidariza. El fotógrafo pone al alcance de la mirada del espectador a personas que pueden estar distantes, pertenecer a otros ámbitos, pero con las cuales nos identificamos, nos simpatizan, nos solidarizamos con ellas y combatimos en su favor a la distancia.

Contrariamente, lo que hacen los medios de comunicación es primero --desde sus programas infantiles de entretenimiento, y después, con sus programas de información-- utilizar la desinformación y la difamación como armas ideológicas. Al individuo le inhiben los valores humanos y sociales, lo masifican, destruyen sus compactas relaciones sociales, destruyen su cultura popular. Lo globalizan¹²⁷.

Todos los medios de comunicación son *fabricantes* de opinión pública, difunden la verdad del sistema dominante --que en la mayoría de los casos suele ser falaz para el espectador--. Se constituyen en una *mediocracia*: que idiotiza a las masas mediante la simulación y la manipulación, difunden ideas faltas de lógica, entorpecen el pensamiento, invitando a perder la memoria histórica --amnesia social--: Distraer y dispersar¹²⁸.

En México la simulación es muy antigua. Importa lo que se dice a través de la propaganda; sin embargo, en la acción ocurre todo lo contrario. Los medios de comunicación no revelan la realidad, sino la enmascaran, deforman e incomunican dispersando la información. Inducen a la pasividad, la resignación y el egoísmo. Se adiestra a las masas en el solo ver sin pensar. ¡No pienses, los modernos herederos del Führrer lo hacen por ti! Al fomentar su cultura dominante no interesa engendrar creadores y productores, sino acrecentar los consumidores; la clase dominante parcializa y emplea todas las posibilidades de los medios en detrimento cultural de las clases explotadas, sin olvidar su principal objetivo: que es, ante todo, un negocio sustancioso.

En la práctica, los medios de comunicación dedican la mayor parte del tiempo de transmisión a distraer y dispersar la atención. La radio y la televisión, se aplican a anunciar la infinidad de productos característicos de una sociedad de consumo. El cine es empleado para la distracción, y la mayoría de las películas cumplen con ese fin. De la infinidad de publicaciones producidas muy pocas tienen una función cultural, por lo que no se realiza la clasificación, recopilación, ordenamiento y

¹²⁵ Brecht, Bertolt Escritos políticos. Editorial Futura. Buenos Aires, Argentina. 1976.

¹²⁶ Benjamín, Walter. Historias Interrumpidas y pequeña....

¹²⁷ Sartori Giovanni. Homo videns. La sociedad teledirigida. Sexta reimpression actualizada, febrero de 2004. ediciones Taurus, serie Pensamiento. Grupo Santillana Ediciones. México p39-44

¹²⁸ Sartori Giovanni. Homo videns. La sociedad teledirigida. Taurus 2004.

difusión de la cultura mediante la intercomunicación con otros medios y centros culturales o de exhibición: museos, salas de música, bibliotecas...

Los medios de comunicación son complementarios. Considerados así, no hay uno mejor o peor, sólo se hace un uso correcto o incorrecto de ellos. Esto significa que como núcleos de la organización política integrados en un sistema único de comunicación, podrían servir al público en la medida de su socialización. De otra manera, unos medios serán dominantes y otros subsidiarios y consumirán su función dispersante, "acultural" y enajenante.

En una sociedad de clases, en su lucha contra la globalización no se debe subestimar *a priori* ninguna forma ni medio de comunicación, ya que es imposible para la clase dominante tener el control único, exclusivo y total de cada uno de los medios, e incluso sobre todos los factores que concurren a su elaboración, como, por ejemplo: periodistas, fotógrafos, técnicos gráficos, impresores, diseñadores, radiocontroladores, etc.

Así como se agranda cada vez más la brecha que separa en nuestros días a los medios de comunicación más sofisticados de los menos desarrollados, o de elaboración artesanal, de igual manera, en el capitalismo actual crece la desproporción entre las clases sociales, por lo que hay que emplear en la lucha de clases cualquier medio de información, de comunicación --por insignificante y sencilla que sea su fabricación--, sin prejuicio de su efecto, ya que su eficacia dependerá del buen uso y dominio técnico que se tenga de él, así como de los contenidos, en cuanto a claridad del ideario subversivo: La cantidad de información ideológica que despliega la globalización comunicadora --para sojuzgar--, hay que combatirla con la calidad teórica, la organización política y el uso adecuado de los medios con los que cuenta la clase sojuzgada. La historia nos pone ejemplos: los trascendentales logros conseguidos por la prensa clandestina en la Revolución Mexicana y en la Revolución de Octubre, gracias a la forma como los empleó el periodismo revolucionario tanto para difundir sus ideas como organizar la lucha política en torno a un partido. (Posteriormente, su ideología se reflejó en la literatura y la pintura.) Ejemplos de la eficacia de campañas propagandísticas: En China, la propaganda gráfica con los famosos *comics* de la revolución cultural, en Cuba, de las radiodifusoras revolucionarias en los años 50, y en El Salvador, durante los años 70 y, actualmente, la propaganda utilizada por el EZLN. En todos los casos se trata de recursos comunicativos de lo más simple, consecuentes con la teoría y organización política con que enfrentaron la tecnología más avanzada del momento.

A escala internacional, la información y la comunicación son productos típicos de la sociedad industrial; apareciendo ya en la primera mitad del siglo XIX en los países capitalistas más desarrollados: primero la fotografía, el diario, el tabloide, después el cine, la radio y la televisión.

La industrialización concentra grandes masas de obreros en torno a las fábricas, núcleos heterogéneos de origen campesino proveniente de distintas zonas. Mundialmente, la inmigración alcanza grandes cifras y la máxima diversidad. Hay que homogeneizar a estas multitudes para que produzcan disciplinadamente y consuman, hay que desviarlos de su realidad, imposibilitarles la protesta y la rebeldía, contrarrestar la fuerza de su unión y consecuente organización —arma temida de lucha política— manteniéndolos disgregados en la individualidad inerte.

Actualmente prender la radio o adquirir un televisor resulta irrisoriamente fácil; nos encontramos pues, ante un sistema de información que pretende llegar al mayor número posible de individuos, y que ha perfeccionado el control de la clase dirigente sobre las demás clases sociales. Los manipuladores de la comunicación prefieren la cantidad sobre la calidad, ya que —según los capitalistas— cuanto más receptores, tanto mayor la influencia social de los emisores, en su propósito de alcanzar la máxima audiencia con la mayor rapidez y simultaneidad, cual monstruos electrónicos repetidores que para imponerse en el auditorio requieren la redundancia en todos los medios, emitiendo mucho más mensajes que los que reciben, obligados a "inventar noticias" a cada momento, promoviendo un producto o creando entretenimiento.

La información fue un logro de la burguesía en su lucha por dominar la naturaleza y transformarla. Hoy, la humanidad del siglo XXI "**conoce más**", es decir, estamos mejor informados sobre conceptos o hechos relativos a los hombres que fueron protagonistas de distintos periodos históricos, y este conocimiento nos es indispensable. Los elementos científicos y técnicos nos sitúan en condiciones "**superiores**" a las del pasado para poder analizar la historia.

Los medios de información, desde la imprenta hasta los modernos sistemas audiovisuales en que intervienen satélites, son consecuencia del desarrollo de la cultura burguesa —de ahí su naturaleza clasista—, medios que se dan exclusivamente en el avance del sistema de producción capitalista. Desde el momento en que asciende al poder, la burguesía posee estos medios —entonces incipientes—. El desarrollo burgués revoluciona estos medios y crea otros nuevos. Para esto, una de sus principales armas políticas ha sido la información: Mantenerse real y verdaderamente informado equivale a conocer la realidad en cada momento para actuar por sobre ella. Por eso, es hoy una exigencia mantenerse bien informado.

El suceso o noticia acaecida en cualquier parte del mundo tiene una inmediata presencia en nuestro hogar, a través del televisor, del diario o de la revista que en cualquier esquina, podemos adquirir. En suma, la información está tan cerca de nosotros que, finalmente, termina por influenciar nuestra vida, aunque negativamente, pues el acercamiento a esa información acaba por alejarnos de la verdad, de la información verídica de la realidad, de lo que hay más allá de los titulares amarillistas, elaborados en grandes rotativas, y de los anuncios creados en las agencias publicitarias.

Los medios son, por una parte, recursos invaluable para divulgar el saber, difundir la cultura, dar a conocer la realidad, comunicar la verdad... Quien conoce, quien sabe, el hombre culto, tiene la posibilidad de servir mejor a la sociedad, de actuar mejor, políticamente, ante esta cultura. Hoy por hoy, al hombre bien informado se le equipara con el hombre culto, quizás de forma imprecisa, pero hasta cierto punto aceptable, dado a que en gran medida la cultura precisa de la información.

Hoy se ambiciona que el hombre considere información y cultura como conceptos de igual contenido. La información y su difusión se han convertido en una industria, de ahí que la cultura metida a la fuerza en esa relación masiva y mercantilista —la "industria de la cultura"—, afirma el poder de la clase que la propicia y de cuya mercantilización se beneficia económica, política y socialmente.

El "hombre culto", de clase media, cree saber muchas cosas, suponiendo acrecentar su cultura cuanto mejor y más informado está. Pero la verdad es que no sabe más allá de unas cuantas verdades a medias —superficiales—, del mundo que lo rodea; no posee ni el método científico de análisis de la realidad, ni una práctica política congruente, por lo que carece de una conciencia crítica de su realidad que lo obligue a informarse críticamente y a no permitir "ser informado". En condiciones más precarias, se encuentran, el lector promedio, el ciudadano burócrata, el ama de casa, quienes apenas si se informan, y carecen de un criterio de análisis y crítica frente a esta clase de información que le proporcione los elementos necesarios para repeler tal ataque. De esta forma pierden autonomía de criterio y auténtica libertad de expresión.

Los medios de comunicación recluyen y separan, aíslan —fomentan la individualidad— reproduciendo la ideología dominante, clasista y antidemocrática que asigna al público el papel de espectador y comparsa. La realidad es la imagen propagandística del sistema, por encima de las contradicciones de la realidad y de las clases sociales, ajena a la sociedad que dicen servir —hermanados, gobierno y medios—. El mensaje del poder confunde la libertad del dinero con la libertad de la gente, el libre tránsito del capital y las mercancías pero no el de las personas —la única libertad que respetan, es la libertad del pueblo a morirse de hambre—. Democracia y justicia social han sido repulsadas por el sistema, y no faltan intelectuales que se presten a caer en la trampa y elogien al sistema: sirven a los poderosos porque gracias a ellos subsisten.

Se ejerce el linchamiento mediático a los trabajadores inconformes, descontentos con el sistema, como si fueran delincuentes por exhibir a los poderosos y su política (cosa que ocurre ahora en todo el mundo) de cancelar los derechos laborales y sociales —educación y salud— para pagar a empresarios defraudadores, banqueros falaces y especuladores. La democracia formal que predicán medios y gobierno no es igual a la democracia participativa por la que lucha la gente para conservar sus derechos, para impedir que pasen sobre ellos el capital y su modernización. Cualquier democracia participativa, transformadora de la realidad le resulta peligrosa al fomentar la organización política autónoma. Pretenden fomentar el individualismo, aislar a las personas, evitar que se identifiquen entre ellas.

La libertad de expresión, en la prensa, el cine, la radio y la TV, es imprescindible, y su sostén es la libertad de organización política. Por lo tanto proponemos **el empleo de la imagen fotográfica en sus modalidades de ensayo fotográfico y fotomontaje, como una posibilidad de análisis, acción y lucha para la organización política.** Un medio para contrarrestar la acción dispersante y desinformadora de los medios de comunicación. Porque de esta forma, la fotografía se convierte en un medio conveniente para lograr:

- **Examinar más detenidamente**
- **Representar más diferenciadamente**
- **Interpretar más convincentemente**

Proponemos el uso de la fotografía como opción para construir medios de comunicación alternativos e independientes, donde la comunidad sea tanto

propietaria como participante, y que actúen como forma de organización política y como medios de lucha. No se trata de una solución nueva, pues se ha planteado ya en luchas anteriores. Solamente hay que aplicarla a la organización política, de tal forma que sean los propios actores quienes la utilicen. El éxito está en la eficacia, para que se dediquen a orientar e informar, que estén ligados a formas de organización que le impriman su sello propio. Que se multipliquen y mantengan unidos a sus bases comunitarias y sociales. Es una alternativa de propaganda, de información, análisis, toma de conciencia y desarrollo de medios enraizada en la sociedad.

Los medios comunitarios tienen sus limitaciones que surgen del carácter propio y particular de cada grupo. Difícilmente llegan a convertirse en medios de influencia general o nacional pues carecen de un carácter cosmopolita. Parten de un movimiento específico y se dirigen a él, aunque pueden trascender e identificarse con una lucha similar. El hambre, la injusticia y el despojo, tienen caras similares en cualquier lugar. Solo en la medida en que las demandas se generalicen, estas alternativas darán voz a quienes no la tienen en los medios de comunicación.

Hoy, el problema es reivindicar los derechos de la sociedad frente a los medios. Contrarrestar, sofrenar y detener el uso exclusivo y excluyente de los medios como negocio, fuente de poder e instrumento de dominación. Actualmente, la lucha por la democracia representa establecer mecanismos cotidianos, legales, que acaben con la indefensión de la gente frente a los abusos de los medios, mecanismos que limiten su manipulación de la información y de la opinión pública.

Ensayo fotográfico o serie de imágenes

El ensayo fotográfico o serie de imágenes, es la combinación estructurada y organizada de fotografías que presentan de manera amplia, profunda y consciente, una realidad que se ha de investigar. Una producción informativa con base en fotografías de los acontecimientos o situaciones de actualidad. Se trata de una serie de fotografías que se presenta como una secuencia cuidadosamente escogida; fotos espontáneas e incluso desordenadas¹²⁹, relativas a un sujeto o acontecimiento sobre el que se ha de informar o relatar. Por lo general se elige entre múltiples tomas. Algunas veces la serie refleja un acontecimiento único, irrepetible y limitado por un tiempo determinado sobre el que el mismo fotógrafo generalmente no tiene ninguna influencia y cuyas culminaciones decisivas --las que importan para el reportaje-- no pueden preverse.

En otras ocasiones, el fotógrafo, pensando en la historia que desea relatar, escoge todos los hechos importantes y elige la secuencia natural en tiempo y acción. Cada fotografía o imagen de la serie debe expresar su propio mensaje con claridad, y las fotografías destacadas deben ser de gran calidad. Idealmente hay un texto-informe¹³⁰, anexo, que explica, registra o comenta las tomas fotográficas. Éste será un auxiliar útil para las fotografías, pero no un requisito indispensable ya que la imagen debería contener la carga emotiva e informativa completa.

¹²⁹ Enciclopedia Focal de Fotografía. Foto Biblioteca, Ediciones Omega. Barcelona, España. 1960.

¹³⁰ Schöttle, Hugo. Diccionario de la fotografía. Técnica – Arte – Diseño. Primera edición. Editorial Blume. Barcelona, España. 1982. P 272.

El reportaje fotográfico moderno se remonta a la Alemania de los años 1928 a 1932¹³¹, con la información gráfica notable de la revista inspiradora de todas las que le siguieron, la **Berliner Illustrierten Zeitung** de tendencias comunistas que fue fundada para contrarrestar a la prensa burguesa sensacionalista y a la **Münchner Illustrierten Presse**.

Las revistas **Life**, **Picture Post**, **Stern**, **Época**, **Paris-Match**, por su novedad y efectividad en la comunicación, también hicieron aparecer multitud de revistas imitadoras que continuaron con la tradición del reportaje fotográfico clásico. Y hasta el día de hoy encontramos en los medios impresos revistas con predominio de la imagen.

Los fotógrafos destacados (pioneros) que fundaron y contribuyeron a la categoría de fotografía social y de denuncia dentro del reportaje fotográfico fueron Felix H. Man¹³² (Hans Baumann 1893-?) quien trabajó desde la fundación de las revistas alemanas ilustradas en 1928, documentando la etapa entre las guerras y a los personajes famosos de la época: Lieberman, Shaw, Slevogt, Stravinsky, Mussolini... Baumann abandona Alemania en 1934 para refugiarse en Inglaterra donde funda la revista **Weekly Illustrated**. El **Picture Post** lo contrata como reportero en jefe hasta 1951, porque a partir de entonces empieza a documentar para **Life**.

Wolfgang Weber¹³³ (1893-?), reflejaba en sus imágenes la vida y las condiciones de trabajo de los proletarios berlineses. Registra la Segunda Guerra Mundial, y al término de ella es jefe de la revista **Neuen Illustrierten**, viajando por las zonas más conflictivas del mundo. En 1964 trabaja para la televisión alemana.

Erich Salomon¹³⁴ (1886-1944) empieza a fotografiar en 1927 con una cámara Ermanox que le permitía captar fotografías sin flash electrónico; por su trabajo de ilustrador y reportero registraba a los personajes famosos, pero lo que él quería era captarlos sin poses fotográficas, de manera espontánea, lo que le permitió crear el tipo de fotografía *cándida*, en la que los protagonistas no se percataban de estar siendo registrados. Después, vendía las fotografías a las revistas ilustradas. Abandona Alemania por la ascensión al poder de Hitler, y viaja por Europa. En 1931 publica su libro **Berühmte Zeitgenossen in Unbewachten Augenblicken**. (En él retrata a sus contemporáneos famosos, sin que éstos lo adviertan.) En 1934 se va a radicar a Holanda. En 1940 cae prisionero de los nazis y es deportado a Auschwitz donde muere con su mujer y uno de sus hijos.

Actualmente, el criterio y método de trabajo en los ensayos fotográficos son producto de un grupo de trabajo, un equipo comprometido, aunque el público --al que hace referencia el trabajo--, también juega un papel importante.

El fotógrafo es un observador comprometido, un concurrente acucioso en el acontecer que se está registrando. Sus imágenes deben despertar el interés y la conciencia de los espectadores. Esta toma de conciencia ocurre a partir de la imagen y del conocimiento profundo que se tenga de esa realidad, de tal forma que al observarse la fotografía proponga una acción o al menos exprese

¹³¹ Ídem. P272.

¹³² Castellanos, Paloma. Diccionario Histórico de la Fotografía. Colección Fundamentos nº 152, Ediciones Istmo, S. A. Madrid, España. 1999. P 146.

¹³³ Ídem. P 227.

¹³⁴ Ídem P 198.

solidaridad. El fotógrafo se transforma, de observador atento en el reportaje político-informativo, a participante activo, apasionado e investigador.

Toda imagen fotográfica hace las veces de testigo ocular. La fotografía y su epígrafe, unidos, constituyen un medio eficaz para reproducir y explicar la realidad. Estas imágenes cumplen la función de documentar y despertar conciencia. El fotógrafo --propagador, agitador-- siempre disponible, bien informado, de percepción aguda e inmediata para registrar el acontecimiento en *el momento decisivo* --algunas veces, fracciones de segundo-- requiere de imaginación (prever o intuir el acontecimiento) preparación y conciencia política. El texto puede elaborarse antes o después, pero la imagen debe captarse precisamente en ese momento decisivo.

Es en la justa decisión de esta fracción de tiempo y espacio, en la que consiste el criterio de la información política. Lo inesperado y excepcional, la atracción de ese momento con el que el espectador se identifique fácilmente, le sea más comprensivo, lo sensibilice. Estas imágenes deben tener un impacto tal que domine la indiferencia producida por la polución visual originada por la saturación de imágenes. La fusión de los medios visual y verbal ha creado un medio con características propias. El ensayo o reportaje fotográfico, el carácter político-informativo lo aportará el hecho o la temática que decida captar el fotógrafo.

Trabajar en estos tipos de fotografía, abre la posibilidad de representar hechos complejos, explicar la causa-efecto, para hacer más comprensible y persuasiva la realidad. Se proporciona una visión más profunda, otro tipo de información. "El conocimiento es un poder transformador", el conocimiento elemental acerca de los aspectos humanos, de los importantes mecanismos que favorecen estos destinos; que los oprimen o los destruyen. Esto facilita el análisis político. Si las imágenes se acompañan de un texto de investigación profunda, con testimonios de los fotografiados, la argumentación verbal informará, sustentará y despertará curiosidad, ayudando a la comprensión y participación del espectador. El impacto social de la imagen depende de su carga estética e informativa. La fuerza del mensaje consiste en el equilibrio correcto entre la forma estética y el contenido social. Por ende, la importancia del contenido no justifica un descuido en el tratamiento formal de la imagen fotográfica.

La fotografía y la palabra --los textos que acompañan la imagen-- pueden hacer una contribución muy importante si trabajan en conjunto, fomentando el conocimiento y su propagación. La gente cambia en la medida que adquiere conocimiento social. Por la adquisición de conciencia.

Un aspecto importante a considerar, será el lugar de exhibición o publicación de la fotografía con su texto. Es trascendental que un público amplio la conozca. De la correcta presentación de la fotografía y el acierto en la información verbal, dependerá la eficacia política.

La exhibición de los reportajes fotográficos en libros no es nueva. Desde finales del siglo XIX y principios del XX ya había libros y revistas para un público económicamente desahogado --éstos presentan a los sujetos del mundo no solamente en fotografías aisladas sino con frases y oraciones, lamentos y observaciones--; con toda esa representación verbal, inválida desde el inicio, respecto a la autenticidad de la fotografía.

Como ya lo he afirmado, la verdad es que las fotografías no aparecían solas, su significado se presentaba acompañado de un texto con preconcepciones y prejuicios ideológicos. Se trataba del intento de los sectores ilustrados, de una burguesía de “Sociedades de Estudio” o de “Sociedades de Beneficencia”, que de manera conciente utilizaban sus publicaciones no solo para el alivio de la miseria y el trastorno intolerables, sino a la prevención de cualquier revolución que pudiera ser engendrada por la autoorganización de los explotados.

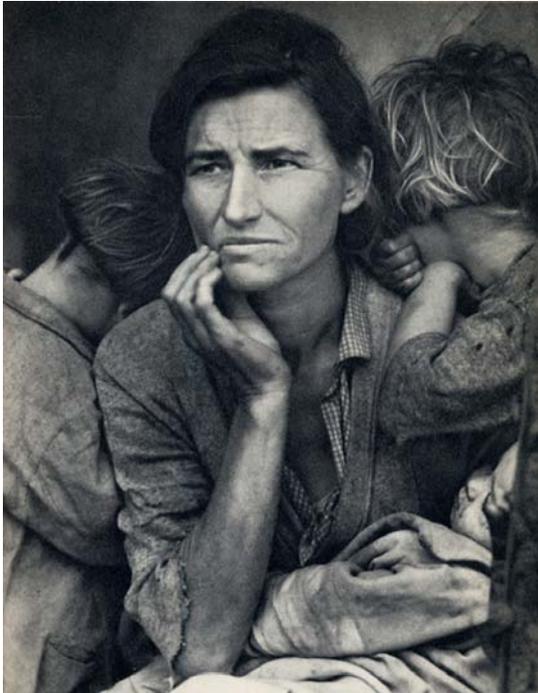
No es de sorprendernos que tras los grandes reportajes gráficos de Jacobo Riis y Lewis Hine, donde expusieron situaciones denigrantes y escandalosas, hubiera trabajadores sociales, creyentes o cristianos-protestantes y no activistas socialistas, personalidades que quisieran cambiar radicalmente las condiciones de explotación y miseria. Detrás de estas imágenes, solamente había políticos que querían paliar la situación, sin tocar jamás las verdaderas causas del problema.

En ambos casos, se concentran en registrar el dolor individual y dejar atrás las luchas políticas que las causaron. Casos similares se repiten en las imágenes desgarradoras de los condenados a muerte ¿Cuál es la verdad detrás de la tragedia de estas personas? La cuestión de la imagen fotográfica de estos seres humanos, y del papel de los fotógrafos en las tomas se debate, indeciso, en el umbral de la ética. Comúnmente se acredita al fotógrafo, mientras los personajes se enfrentan a la muerte –o a la tortura– por razones puramente políticas, por otra parte, omitidas en el pie de foto y en el texto.

El caso es similar a la historia de la inmigrada Florence Thompson, de la fotógrafa Dorotea Lange (1885-1965) quien fue contratada por Farm Security Administration (FSA) creada por Roosevelt para ayudar a los agricultores en apuros producto de la crisis del 29 y se extendió hasta los años 30s, el secretario de agricultura Rexford Tugwell quiere hacer un fondo de fotografías sobre problemas de agricultura y que registren la miseria de los campesinos americanos¹³⁵, y el de la refugiada afgana Shabat Gula y del fotógrafo Steve McCurry, especializado en retratos del oriente y contratado por National Geographic. ¿Qué están pensando? Se refleja en ellas todo el sufrimiento humano y toda la perseverancia. Su imagen es inmortal. **“¡Esa es mi foto, que está colgada por todas partes y yo no logro sacar un centavo de todo eso!”** -- exclamaba la señora Thompson, muchos años después y con cáncer en etapa terminal. La exrefugiada Shabat Gula, vuelve a ser fotografiada 17 años después por el mismo fotógrafo, continua con su misma miseria y tragedia de la primera vez, solo ha cambiado que ahora tiene marido y tres niñas, todos son analfabetos.

Cuando observamos y fotografiamos no sabemos qué les ocurrió a todas las personas que aparecen en las imágenes (lo cual muchas veces ocurre también en nuestras propias fotos), después de cierto tiempo. Las imágenes fotográficas se hacen a espaldas de los explotados. En este caso, los fotógrafos trascendieron, las editoriales lucraron y tanto la señora Thompson como Shabat Gula, con su tragedia bajo los hombros, pienso, que tenían una idea muy diferente del negocio.

¹³⁵ Christopher Philips en Lemagny, Jean-Claude, Rouille, André. Historia de la fotografía. ALCOR. Ediciones Martínez Roca, S.A./ Bordas S.A. Barcelona, España. 1986. p 161



*La inmigrada Florence Thompson*¹³⁶



*Shabat Gula*¹³⁷

El mejor ejemplo a seguir en el ensayo fotográfico es William Eugene Smith (1918-1978). Se trata de uno de los fotógrafos y activistas más expresivos e impactantes de nuestro tiempo --consecuente con su pensamiento--, injustamente poco difundido, tal vez por el signo de los tiempos abrumados por imágenes y la fama efímera de los valores prontamente desechables del sistema de estrellas fugaces que ahora impera.



*Marine Mop-up*¹³⁸ Saipan 1944



*Marine Demolition Team*¹³⁹ Iwo Jima 1945

¹³⁶ Gernsheim, Helmut. Historia Gráfica de la Fotografía. Ediciones Omega, S.A. Foto biblioteca. Barcelona, España. 1967. p 149. Depósito legal B 13.995-1967. p 259

¹³⁷ McCurry Steve y Newman Cathy. Nacional Geographic en Español. Vol 10 N°4 abril 2002. Nacional Geographic Society y Editorial Televisa Internacional, S.A.

En Smith, el ensayo fotográfico es una muestra elocuente del compromiso social y el significado ético de la fotografía. Sus imágenes presentan un panorama conciso pero punzante de los horrores de la guerra, que trastocará su percepción del mundo. Captó con intensidad el horror, el trabajo, la solidaridad, la esperanza y el amor a la humanidad.

Estudia fotografía en la Universidad de Notre Dame, Indiana, de 1936 a 1937 y trabaja para las revistas *Newsweek*, *Colliers* y *Life*. Es corresponsal en el Pacífico de la Segunda Guerra Mundial, donde destacó por la forma expresiva y trágica de su registro fotográfico. La guerra afina su estilo fotográfico, pero sobre todo inquieta su percepción del mundo, asumiendo una radical toma de conciencia contra la guerra: “Estoy cubriendo la guerra porque quiero que mis fotografías lleven algún mensaje contra la avaricia, la estupidez y la intolerancia que causan estas guerras”. Al realizar un reportaje en Okinawa en mayo de 1945 es herido por fragmentos de una granada y será sometido a diversas operaciones durante meses de tratamientos médicos.



*The Walk to the Paradise Garden*¹⁴⁰ 1946.



*Bebé agonizante encontrado por soldados Saipan*¹⁴¹

En 1946, inválido y con la incertidumbre de poder trabajar nuevamente, Smith logra una de sus fotografías más alentadoras: “*The Walk to the Paradise Garden*”¹⁴², es una imagen a contraluz de sus hijos vistos de espaldas, saliendo de la maleza del bosque hacia un claro de luz --el niño mayor conduce a su hermana de la mano--. Sin embargo uno se da cuenta de que no se encaminan al paraíso, sino

¹³⁸ Mora, Pilles and Hill, John T. Idem p 48

¹³⁹ Mora, Pilles and Hill, John T. Idem p 50

¹⁴⁰ Hughes, Jim. W. Eugene Smith. *Aperture Masters of Photography*. Edition in coproduction Könemann Verlags GmbH, Bonner Str and Aperture Foundation, Inc, 1999. Printer in Hong Kong, China. P 23

¹⁴¹ Hughes, Jim. Idem p 19.

¹⁴² Mora, Pilles and Hill, John T. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New, York, USA. 1998. p 286.

salen de él. Es decir, que la fotografía representa la expulsión del paraíso, y el exilio, pero no resulta dramática sino esperanzadora ya que van de las tinieblas a la luz. Es la humanidad con toda su inocencia que sale de la guerra y del horror a un futuro mejor. Lo impactante en la imagen, es que nosotros estamos mirando la escena desde dentro del paraíso, pensando en un mundo mejor para esos dos niños.

Iwo Jima: Resaltan sus sentimientos de horror ante la guerra y su compasión hacia todos aquellos que se encontraban atrapados en ella: Cadáveres retorcidos en Tarawa, soldados exhaustos y terriblemente heridos, mujeres y niños horrorizados mientras son desalojados de las cuevas en Saipan.

Todas sus series son conmovedoras, trabajadas con un excelente dominio técnico y la fidelidad de su visión. Sus temas hacen de la vida una comedia humana: Doctor rural (Ernest Ceriani al que acompañaría día y noche), 1948; Pueblo español 1951; Enfermera partera (Maude Callen, Carolina del Sur), 1951, enfermera negra que, atendiendo su propia clínica, emprende una cruzada contra la enfermedad, la miseria y el dolor, llevando a cabo su labor humanitaria; Albert Schweitzer, 1954, doctor misionero --Premio Nobel de la Paz 1952-- que trabajaba en Gabón, África, en condiciones miserables con su hospital para leproso; Haití, 1958-1959, donde describe las condiciones infrahumanas de ese pueblo y de su hospital psiquiátrico, en contraposición a la opulencia del régimen de Duvalier; la serie de Protestas Políticas, 1951-1969, donde exhibe a los Ku Klux Klan y a los miembros de la *Superioridad Blanca*, la caza de brujas de McCarthy y las protestas contra la guerra de Vietnam.

Su serie más conocida es un reportaje sobre el envenenamiento de una aldea de pescadores de Minamata, Japón, en el cual documenta las consecuencias de la contaminación industrial, el envenenamiento y la lucha de ese pueblo contra la firma de productos químicos Chisso, que había envenenado la cadena alimenticia al arrojar toneladas de mercurio a la bahía. Los efectos eran letales o dejaban deformes a las víctimas en un proceso degenerativo e incurable. Eugene Smith y su esposa Aileen Mioko Smith pasaron gran parte de los años setenta (1971-1975)¹⁴³ haciendo exposiciones fotográficas con textos, de la devastación humana en el pueblo pesquero y agrícola, y censurando la negligencia de la inmoral compañía. La exposición fotográfica incluía una relación de los intentos de las víctimas de obtener una compensación --finalmente exitosa-- , pero no sin antes haberse desatado la violencia y la represión, donde él fue herido de gravedad y ya no pudo reponerse. Es ésta una obra de toma de conciencia frente al peligro de la contaminación industrial y, al mismo tiempo, un himno a la solidaridad, constancia y valentía de un pueblo en lucha por el derecho a la supervivencia y a la rehabilitación de las víctimas del envenenamiento con mercurio¹⁴⁴. Es ahí también, donde Smith realiza en 1972 una de las imágenes más bellas y conmovedoras en la historia de la fotografía, El baño de Tomoko (ya mencionada en el capítulo II).

¹⁴³ Mora, Pilles and Hill, John T. Idem p 302-312.

¹⁴⁴ Jonson, S. William. W. Eugene Smith. First published, 1990. Photofile, Thames and Hudson Ltd, London. p 4-6.

Cuando se ganó el litigio en los tribunales, los Smith publicaron un libro con muchas fotografías, resultado de la lucha del matrimonio por mejorar La situación de ese pueblo a través del registro gráfico –imágenes y texto—y una muestra de su ética trayectoria fotográfica. Hoy por hoy, esa serie fotográfica tan famosa, se publica fuera de contexto, pues mientras el matrimonio Smith argumenta a favor de un activismo político, las publicaciones se enfocan en una sola persona: Eugene Smith y lo felicitan efusivamente, ahogando su mensaje en una cascada mercurial de aprecio¹⁴⁹. Esto nos lleva a reflexionar en lo importante que es saber seleccionar el medio en que se exhibirán nuestras imágenes. Y más aún, recordar que será nuestra responsabilidad encontrar el medio adecuado donde prosperen en su auténtico carácter ideológico y político.



*Chemical waste. 1972*¹⁴⁵



*Sin título*¹⁴⁶



*Pescadores en la bahía Minamata*¹⁴⁷



*Manifestantes*¹⁴⁸

¹⁴⁵ Jonson, S. William. W. Eugene Smith. First published, 1990. Photofile, Thames and Hudson Ltd, London. Nº 45

¹⁴⁶ Mora, Pilles and Hill, John T. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New, York, USA. 1998 p 303.

¹⁴⁷ Idem p 304

¹⁴⁸ Idem p 306

¹⁴⁹ Hughes, Jim. W. Eugene Smith. Aperture Masters of Photography. Edition in coproduction Könemann Verlags GmbH, Bonner Str and Aperture Foundation, Inc, 1999. Printer in Hong Kong, China. P 38-42.

Fotomontaje

El fotomontaje es una fotografía de composición libre, realizada por mediante una combinación experimental con diferentes técnicas de montaje:

- **Montaje pegado.** Se obtiene por recortes de motivos o detalles de fotografías que posteriormente se montan y se pegan juntas sobre una base o soporte común, formando una nueva imagen. Ésta se puede volver a trabajar retocándola o fotografiándola.
- **Montaje en laboratorio.** Obtención de un solo positivo, utilizando la ampliadora y reproduciendo diversos negativos por superposición, disposición múltiple o yuxtaposición.
- **Montaje en imagen digital.** Se logra recurriendo a diferentes opciones de programas digitales, todos los cuales tienen los antecedentes de la gráfica y las técnicas de pintura y dibujo.

Las imágenes hechas con montajes o empalmes --más que una fotografía, ensayo fotográfico o una serie de fotografías--, muestran una utilización de la capacidad del medio para reproducir con perfección detallista las partes o componentes de una idea envolvente. En este caso, la fotografía pierde o cede dos de sus propiedades intrínsecas más importantes: el juego que establece con el tiempo, y su tratamiento o vínculo con la realidad. La síntesis de las imágenes se fabrica *a posteriori*, creando relaciones visuales inexistentes, tal y como se hace en la pintura o el dibujo.

La construcción de un fotomontaje¹⁵⁰ se suscita en tres niveles principales, cualitativa y metodológicamente diferentes:

- **Primer nivel.** Es el más general, y consiste en la selección y clasificación crítica del material fotográfico, así como la reproducción y archivo de las imágenes fotográficas que se trabajarán, con el fin restituirle a cada una su contenido esencial, que puede ser distinto --y hasta contrario-- al sentido original que le dio el autor que la captó por primera vez. Seleccionar las fotografías y encontrar en ellas una relación objetiva de significación superior, es la concepción del fotomontador.
- **Segundo nivel.** Referente a la confección del fotomontaje, en que la acción crítica se efectúa sobre una hipótesis que es una relación abstracta donde se presentan los documentos de trabajo en una nueva significación que éstos no poseen, y solamente su unión propiciará el nuevo significado. Naturalmente, la relación concreta resultante puede no ser idéntica a la relación abstracta --la idea-- de partida, que es necesariamente modificada por el juego concreto: la unión de las imágenes, terminando con frecuencia en un tipo de relación enteramente distinto y hasta, en ocasiones, en un cambio radical en el contenido. Es ésta la forma más dialéctica y difícil del fotomontaje. En la práctica, los dos primeros niveles suelen complementarse.

¹⁵⁰ Entrevista con Josep Renau en Berlín, 1969. Tibol Raquel. Idem p 162.

- **Tercer nivel.** Es éste, el caso más sencillo y frecuente, donde la idea del fotomontaje surge de una sola imagen que es la central o más importante, reduciéndose a seleccionar de modo preciso las imágenes complementarias que refuerzan o reiteran la significación de esa imagen central.

El fotomontaje utiliza fotografías simples, porque si recurriera a diversas imágenes cargadas de significado produciría resultados negativos, volviéndose muy difícil, dado que el fuerte significado de ellas competiría entre sí. Resultaría en una acumulación asfixiante de imágenes, cuya respectiva integridad y resistencia se contrarrestaría, produciendo un *antimontaje*. En cambio, sabiendo combinar imágenes sencillas, si bien inocuas aisladamente, pueden producir una significación asombrosa. Todo depende de la relación adoptada.

El carácter realista o falaz de un fotomontaje depende tanto de la relación constituida entre las imágenes seleccionadas, como de la significación concreta de éstas y, sobre todo, de una conexión dialéctica muy exacta de ambas categorías, poniendo atención en que éstas tengan equilibrio, que no neutralicen su propia dinámica. Según Renau, el fotomontaje político que no promueva una inclinación crítica, no cumple su misión. El método catalítico¹⁵¹ más capaz de impulsar tal proceso reflexivo consiste en provocar al espectador, elevando hasta el absurdo los términos de contradicción o paradoja concreta y real, dejando en el aire cierta problemática irresoluta. La misión del fotomontaje político no reside en resolver las contradicciones objetivas o subjetivas de nuestros tiempos, sino en hacerlas visibles y ponerlas en movimiento de tal forma que sea el espectador quien saque sus propias conclusiones, adiestrándolo en discernir por sí mismo acerca de otros complejos contradictorios externos al fotomontaje en cuestión. Ahí reside la esencia realista del fotomontaje político, sea cual fuere la sinrazón o irracionalidad de las formas y medios elegidos, y que pueden ir desde una insolente extravagancia hasta el juego visual más sutil de la experiencia surrealista.

El uso del color como elemento visual provee a la imagen de una carga emocional que provoca la efusión estética y suscita reacciones anímicas de intensidad disímil a las esperadas en una gama de blanco y negro. Sin embargo, todo depende de la creatividad e inteligencia del fotomontador. Sin duda, el color añade una nueva dimensión objetiva a la imagen fotográfica, enriqueciéndola como elemento informativo relevante; evidentemente, la imagen fotocromática está más cerca de la riqueza y fidelidad del original, pero el blanco-negro le confiere una expresión “clásica”. En lo relativo al fotomontaje político, la utilización sagaz y dosificada –en su justa medida– de color y blanco-negro, puede dar calidades que al resaltar favorezcan la crítica.

El fotomontaje es una alternativa para la fotografía, y posee sus propias características amiméticas y creativas. Se trata de un tipo de fotografía inventiva que surgió a través de experiencias fotográficas de vanguardia. Sus antecedentes los encontramos desde 1843 con David Octavius Hill (1802-1870) en un montaje de 474 retratos para realizar una pintura de los fundadores de la Iglesia Libre de

¹⁵¹ De catálisis, transformación de cuerpos que al final de la reacción aparecen inalterados.

Escocia¹⁵² ¹⁵³. Los fotografió separados, para posteriormente unirlos en una composición pictórica. Y esto le permitió descubrir el principio de la divisibilidad de la imagen en componentes aislados, que posteriormente son unificados. Un poco más tarde, en 1857¹⁵⁴, Oscar G. Rejlander (1813-1875) utilizó treinta negativos acoplados para componer su alegoría fotográfica *Los dos senderos de la vida*. Esta técnica fue adoptada por fotógrafos que deseaban imitar la pintura en sus composiciones fotográficas. Henry Peach Robinson (1830-1901), pintor y grabador, logró hacer combinaciones de fotografías muy bien planeadas. En 1852 representa una escena de una moribunda "Fading Away"¹⁵⁵, realizando el montaje con la unión de negativos y a continuación le escribió un verso. El público quedó impresionado por el tema representado, pero sobre todo por la pobre niña agonizante --que en realidad era una chica muy sana de 14 años--. Sus creaciones las utilizaría en tarjetas postales, para ilustrar felicitaciones, como motivos románticos y alegóricos. En todos estos casos no se trataba ya de una manera encubierta de ejemplificar un tema, sino era el manejo del fotomontaje con una finalidad efectista. Estas imágenes triviales satisfacían el gusto popular y se les utilizó fundamentalmente con fines comerciales.

Al término de la Primera Guerra Mundial empezó a dársele uso expresivo a la imagen fotográfica a través del fotomontaje, mientras que con la crisis de la posguerra y el desempleo se le asigna al fotomontaje un carácter político. Se presume que fue Raoul Hausman (1886-1971) quien en 1918 empieza a utilizar esta técnica, bajo el nombre de "montaje". Y Hausman, junto con Hannah Höch (1889-?), Johannes Baader, George Grosz (1893-1953) y principalmente John Heartfield (1891-1968) deciden ponerle el nombre de "Fotomontaje"¹⁵⁶, para señalar que su trabajo era similar al de los obreros, rechazando la categoría de artistas, a la que tenían aversión por las concepciones burguesas del artista. Hablaban en sus obras de construir; ensamblar, *montieren* en francés; *montage*, ajuste o cadena de montaje en alemán; *monteur* mecánico. A tal grado llegaba su sarcasmo, que Raoul Hausman firmaba con el seudónimo de Algernoon Sindetikon, nombre del pegamento utilizado en sus yuxtaposiciones de fotografías seleccionadas y reproducidas de los periódicos de la época.

El fotomontaje fue un arma eficaz para desenmascarar el contenido reaccionario y belicoso del nazismo. Por lo tanto, desde 1933, los activistas que usaban como arma este medio de denuncia, fueron puestos en la lista de "los artistas degenerados" que luchaban en contra del fascismo.

La técnica del fotomontaje fue utilizada por numerosos artistas del mundo, como el movimiento Dadá, con sus artistas André Steiner, Dziga Vertov, Alexander

¹⁵² Gernsheim, Helmut. Historia Gráfica de la Fotografía. Ediciones Omega, S.A. Foto biblioteca. Barcelona, España. 1967. p 84

¹⁵³ Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. Barcelona p 46.

¹⁵⁴ Frizot, Michel. Edited. A new history of Photography. Könemann. For the English-language edition by Könemann Verlagsgesellschaft mbH. 1998. p 188.

¹⁵⁵ Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, España. P 76.

¹⁵⁶ Ades, Dawn. Fotomontaje. Bosh, casa Editorial S.A. Barcelona, España. 1977. ISBN 84-7162-699-3 también en Editorial Gustavo Gili, S.A. colección fotografía. Barcelona.

Rodchenko, Lajos Lengyel¹⁵⁷. John Heartfield fue sin duda el profesional más famoso e importante de todo el movimiento, y quien logró la forma más depurada y política del fotomontaje.

Con Josep Renau (1907-1982), el valor emocional y dramático del elemento fotográfico alcanza extremos no igualados por los medios tradicionales de representación. Renau, expresaba: “Jamás hay que confundir el valor de los medios técnicos con la equivocada --y nociva-- utilización que de ellos pueda hacerse”. “Ayer Goya, hoy John Heartfield. Aquél con su mano desnuda y éste con pleno dominio de la técnica complicada del fotomontaje y hasta el odioso sombreado mecánico, son dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica”¹⁵⁸.

Josep Renau nace en 1907 en Valencia, y estudia Bellas Artes, dedicándose a la pintura que abandona por el cartel y el fotomontaje. Durante la Guerra Civil, es director general de Bellas Artes, haciéndose cargo del pabellón español en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París donde encomienda a Picasso un mural –*Guernica*–. Durante la Guerra Civil funge como director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor, a cargo de los carteles de guerra, y su labor propagandística es muy destacada. Se exilia en Francia y luego en México, donde será adoptado y continuará su obra revolucionaria. En 1939 pinta con Siqueiros un mural para el Sindicato Mexicano de Electricistas, *Retrato de la burguesía*¹⁵⁹, donde combina sus experiencias del fotomontaje con la brocha de aire y el uso de la compresora y la piroxilina empleadas por Siqueiros. El tema del mural reclamaba la atención sobre las causas que originaban el fascismo, y su tratamiento expresivo era novedoso porque conjuntaba el documento fotográfico (realismo y perspectiva y montaje en planos) con el estilo de las obras de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), el Expresionismo Alemán, y la técnica sintética de la agitación política, característica que trabajó ampliamente en sus carteles realizados durante la Guerra Civil Española. Renau y Siqueiros aprendieron bastante de esta experiencia que repercutiría en las obras posteriores de ambos.

Renau adquiere la nacionalidad mexicana en 1940 y produce una intensa obra como articulista, cartelista, diseñador gráfico y sobre todo fotomontador. A partir de 1952 empieza a elaborar los 100 fotomontajes que posteriormente se editarán con el título de ***Fata Morgana-USA-American Way of Life***. En ellos plasma elocuente y acertadamente la técnica del fotomontaje. Después de la muerte de Franco se dio en España una revalorización de Josep Renau, situándolo al nivel de Picasso y Miró.

Renau encontró en el fotomontaje un medio para dar contenido político a la obra de arte: “Siendo pintor y fotógrafo el ejercicio del fotomontaje se me iba revelando paulatinamente como un poderoso método de crítica y autocrítica. Mas

¹⁵⁷ Frizot, Michel. *Photomontage. Experimental Photography Between the Wars*. Thames and Hudson. London, 1991.

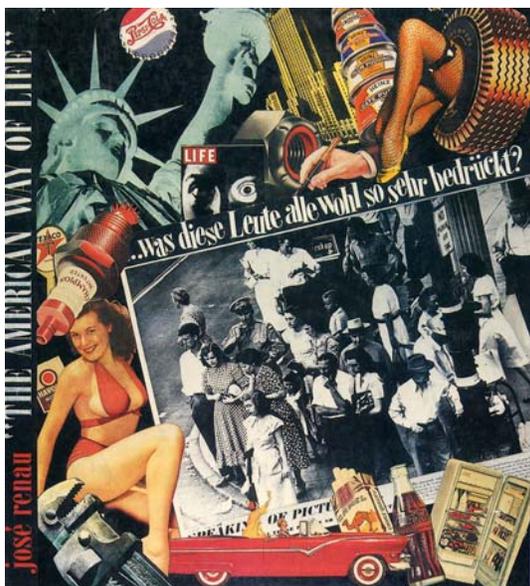
¹⁵⁸ Fontcuberta, Joan. Renau, Josep. *Fotomontador*. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V. Primera edición 1985. México. P 11 y 12 y también en Tibol Raquel. *Episodios fotográficos*. Primera edición. Libros de Proceso. México. P 37.

¹⁵⁹ Micheli, Mario. Siqueiros. Primera edición en español 1985. Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones. México. P 58-61

no solamente como una crítica tecnoestética, tal como suele ejercerse en los clubes fotográficos y revistas especializadas, sino como una crítica que va al fondo mismo de la imagen fotográfica, a su legitimidad como testimonio privilegiado, objetivo y directo de la realidad. La responsabilidad del fotógrafo ante la realidad objetiva de que da cuenta es infinitamente mayor que la del pintor, puesto que su individualidad “desaparece” tras el fetichizado mecanismo de un instrumento de trabajo, tras la seudo objetividad de la imagen fotográfica.

Algo de lo que sucede con la ciencia, en que la personalidad del investigador “desaparece” tras la doble objetividad de su método de trabajo y de sus resultados, mientras que la obra pictórica (y artística en general) es un reflejo o expansión de la realidad a través del prisma subjetivo del artista, cuya individualidad diferencial queda indeleblemente materializada en la obra, de la cual forma parte específica”¹⁶⁰.

En sus libros, donde se compilan sus fotomontajes, Renau selecciona adecuadamente el título –que es parte imprescindible de la obra porque también le da sentido–. Además, en cada uno acompaña diferentes textos o poemas a manera de “montajes literarios” para identificar claramente la tendencia política. Y así, imagen, título y texto se fusionan a la perfección, dando sentido y significado anticapitalista y anticonsumista a sus fotomontajes.



*The american way of life*¹⁶²

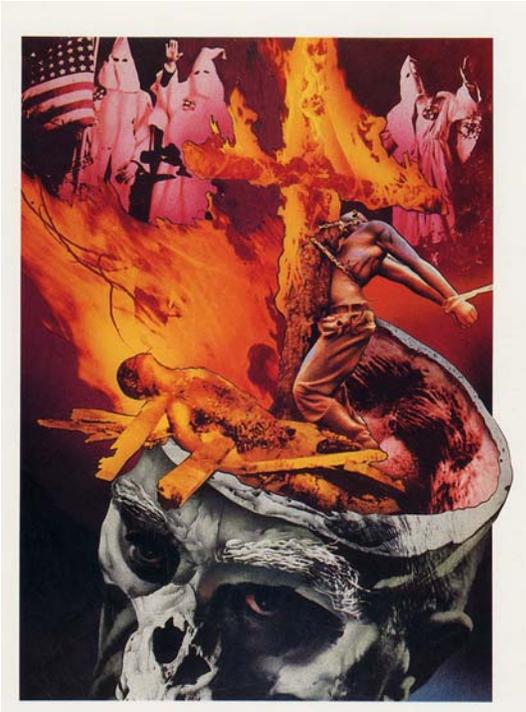
*Profanad el paisaje con vuestros carteles señores,
que ningún valle verde encuentre la mirada del que pasa
sin vuestros anuncios de gasolina, de aceite, de alubias, de
sopas, de whisky, y de cerveza,
vuestras proclamas sobre la crema de afeitar,
la pasta dentrífica, las píldoras, los tónicos.
Plantad vuestros cartelones fanfarrones e insolentes,
vuestros gritos roncros,
sobre los roquedales y las suaves colinas, a lo largo de los
arroyos claros y de los pastisales.
Vended. Hacedles comer. Vendedles el nombre, la idea, el
hábito.*

*Del poema El pueblo, sí, de Carl Sandburg*¹⁶¹

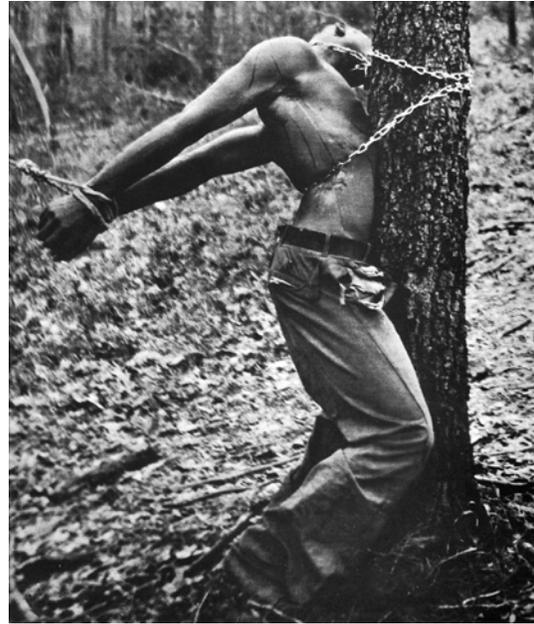
¹⁶⁰ Tibol Raquel. Idem p161.

¹⁶¹ Tibol Raquel. Idem p165.

¹⁶² Renau, Joseph. Fotomontador. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V.. Primera edición 1985. México. Contraportada.



*Orgasmo racial. 1951, fotomontaje*¹⁶³.



*“Acusado en 1937 de asesinar a un blanco en Misisipi a este individuo negro lo torturaron con un soplete de soldar plomería y después lo lincharon.”*¹⁶⁴

¹⁶³ Renau, Joseph. Fotomontador. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V.. Primera edición 1985. México. p 23

¹⁶⁴ Life. Lo mejor de Life. Ediciones Culturales Internacionales, S.A. de C.V. México. 1988. ISBN 968-418-041-1 p. 141.

*“¡Trabajad y construid, hijos,
y levantad
un monumento al amor y la
alegría,
al valor humano, a la fe
que hemos mantenido
para vosotros, hijos, para
vosotros!”*

*Del poema Si morimos, de
Ethel Rosenberg.*

*La Paz está con ellos. 1956,
fotomontaje¹⁶⁵.*



El beso de los Rosenberg¹⁶⁶.



Dead! (¡Muerta!)¹⁶⁷

¹⁶⁵ Renau, Joseph. Fata Morgana USA. The American Way of Life. IVAN, Centre Julio González-Fundació Josep Renau. 1ª edición 1989, Valencia, España. ISBN 84-7579-687-7 p. 87

La guerra fría está en su apogeo; Joseph McCarthy es autor y responsable de la cacería de brujas anticomunista. El 5 de julio de 1951 acusados de espionaje nuclear en provecho de la URSS, Julius y Ethel Rosenberg, simpatizantes del comunismo, son condenados a muerte. Es el caso político y judicial más importante de la posguerra. Una vasta campaña internacional de solidaridad no puede impedir que sean ejecutados en la silla eléctrica el 21 de junio de 1953. La fotografía tuvo un efecto notable al presentar a los Rosenberg en su lado humano, ya que durante todo el proceso los medios de comunicación, los exhibían como una pareja maquiavélica comunista.

Thomas Howard / Daily News.

Es la primera imagen que se capta de una ejecución oficial norteamericana. La fotografía quedó ligeramente desenfocada¹⁶⁸ debido al movimiento de la ajusticiada al recibir la descarga eléctrica, o porque se accionó varias veces el obturador por falta de condiciones lúminicas

La fotografía causó una enorme impresión en la opinión pública, pues jamás se había mostrado la pena de muerte de una manera tan cruda. El movimiento abolicionista la utilizó como ejemplo, sin embargo no funcionó, salvo en un caso parecido al de Rosenberg.



Pax Americana. 1962, fotomontaje¹⁶⁹.



Cartel para el museo internacional de la resistencia Salvador Allende¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Robin, Marie-Monique. Les Cent Photos du Siècle. 100 fotos 100 historias. Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH. Hohenzollernring . Editions du Chêne-Hachette Livre 1999. Impreso en Italia. ISBN 3-8228-6792-6. Ilustración 34

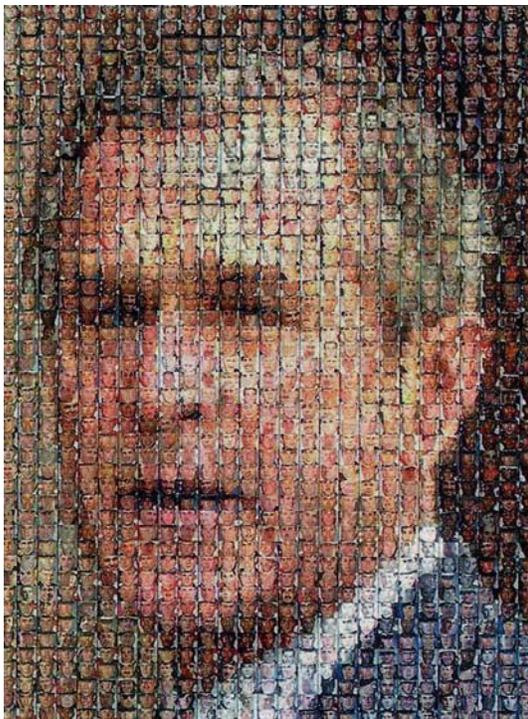
¹⁶⁷ Robin, Marie-Monique. Les Cent Photos du Siècle. 100 fotos 100 historias. Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH. Hohenzollernring . Editions du Chêne-Hachette Livre 1999. Impreso en Italia. ISBN 3-8228-6792-6. Ilustración 012

¹⁶⁸ Abreu, Carlos. La Fotografía Periodística. Una aproximación histórica. Serie en Foco. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) Caracas, Venezuela. 1990. p. 142 y 144.

¹⁶⁹ Renau, Joseph. The American Way of Life. Colección Punto y Línea, Gustavo Gili S.A. Barcelona, España. 1977 ISBN 84-252-0658-8 p. 53

¹⁷⁰ Fontcuberta, Joan. Renau, Josep. Fotomontador. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V. Primera edición 1985. México. P 66

Fotomontajes de Bush y Myra: Signo indicial y simbólico en dos asesinos. El 9 de septiembre de 2004, el diario The New York Times, publicó la lista y los retratos fotográficos de los soldados estadounidenses caídos en Irak. Sumaban más de mil. Al día siguiente circulaba en la Red el retrato del primer mandatario estadounidense, George W. Bush Jr., compuesto por las imágenes de todos los soldados inmolados. Para el efecto, el autor utilizó un programa de manipulación de imagen que automáticamente ordena todas las pequeñas fotografías, acomodándolas de tal manera que su montaje forme la imagen deseada; en este caso la de Bush, integrada por la de todos los soldados muertos. Maliciosa o irónicamente, la fotografía se publica mientras el presidente está en campaña para su reelección, a pocos días del tercer aniversario del desastre de las Torres Gemelas, mientras se le increpaba por haber incumplido 30 años antes con su servicio militar. Y lo más impactante es que sean los rostros de los soldados inmolados los que se lo recuerden. Le gritan que son sus víctimas, ya que fue él quien desató esa estúpida invasión. Que ellos sí habían cumplido con su obligación militar. Que él les está ordenando a las tropas estadounidenses ir al combate para hacer lo que su padre no logró en su momento, sin importarle convertir a sus soldados –jóvenes de 19 a 24 años– en carne de cañón.



*Bush: retrato sombrío*¹⁷¹



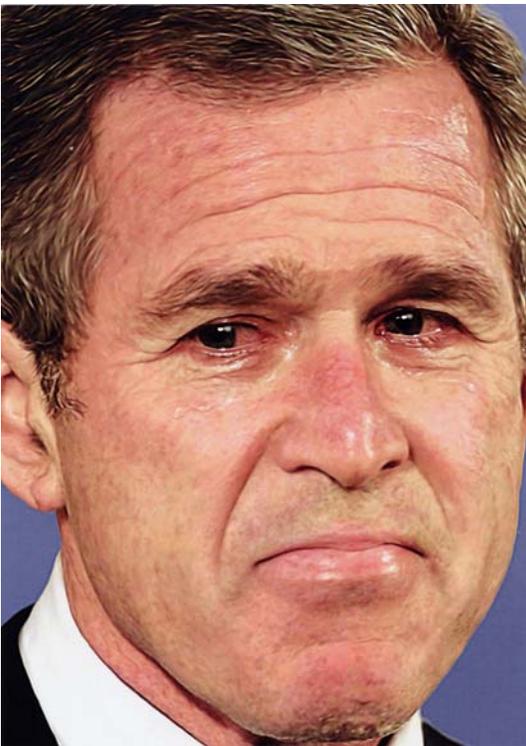
*Myra*¹⁷²

¹⁷¹ El Universal viernes 10 de septiembre de 2004. aunque también circulaba desde ese día en la Red.

¹⁷² Harvey, Marcus. Acrylic on canvas. Revista Exit imagen y cultura n° 8 Censurados. Publicación trimestral de Olivares y Asociados S.L. Noviembre, diciembre y enero de 2002. p 81

Este recurso ya ha sido utilizado en otras imágenes. Se trata de una técnica de fotomontaje, donde el trabajo laborioso y rutinario resulta de la digitalización de todas las fotografías individuales. El resto lo hace fácilmente la computadora.

En 1997, el artista Marcus Harvey, en la exposición colectiva "Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection", en la Royal Academy de Londres, presenta un acrílico de gran tamaño (396 x 320 cm), basado en la fotografía publicada en la prensa más de 30 años atrás, de los Asesinos de Moors: Ian Brady y su amante Myra Hendley, cómplices en delitos de tortura y asesinatos en serie de niños y niñas, a quienes enterraron en Saddleworth Moor, Yorkshire¹⁷³. La pintura se realizó en blanco y negro y gris sobre acrílico, al que el artista le dio un tratamiento como si fuera una derivación fotográfica en separación de tonos de una gama tonal del blanco, negro y gris. Lo impactante es que no lo pintó con pincel ni con brocha, sino que los valores tonales corresponden a la huella de la palma de manos infantiles. ¿Las manitas de los niños victimados? ¿El símbolo de la culpabilidad, o la marca del crimen para los asesinos? Trazos que se transforman en símbolo indicial de culpabilidad: Los familiares de las víctimas se indignaron, arguyendo que sus sentimientos fueron lastimados, porque la imagen hacía revivir la pena terrible que habían sufrido.



*Bush. Sin compasión, 2002*¹⁷⁴



*V. Putin. Sin compasión, 2002*¹⁷⁵

¹⁷³ Ledo, Margarita. Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad. Colección Signo e imagen. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1998. p 23

¹⁷⁴ Jiri David. De la serie sin compasión 2002. Fundación ICO. Imágenes de historia. Catálogo de la exposición Imágenes de Historia 31 de mayo al 12 de septiembre de 2004. Editado por fundación ICO, 2004. p.91

¹⁷⁵ Jiri David. De la serie sin compasión 2002. Idem p 93

Los fotomontajes de la serie “Sin compasión”, 2002 del autor checo David Jiri presentan imágenes digitales de gran tamaño, 110 x 150 cm. sobre dirigentes contemporáneos, las figuras fácilmente reconocibles son manipuladas en sus brillos y texturas para conseguir un aspecto de irrealidad, como si se contemplara una figura inmutable de plástico o cera, con los ojos enrojecidos por un llanto artificial. Los asesores de imagen y protocolo cuidan en extremo la imagen pública, para que frente a los medios de comunicación y a los votantes ofrezcan su lado más favorable y controlado. Con unas lágrimas sutiles el autor culpabiliza a los dirigentes de sus atrocidades que esconden ante la política.



*Liberty*¹⁷⁶ De la serie, *Islamic Project*.

AES Group. Grupo de artistas rusos compuesto por Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatski y Vladimir Fridkes que combinan en su trabajo fotografía, videos, instalaciones libros y collages en imágenes humorísticas, descaradas y provocadoras.

Entre 1996 y 1997, el AES Group produjo su Islam Project, una serie de fotografías que comprendía monumentos y edificios significativos de la civilización occidental. Después del 11 de septiembre de 2001, las imágenes fueron retiradas de la galería online www.eyestorn.com, y después circularon con un texto aclaratorio. “Ahora, junto con el mundo entero, estamos estupefactos ante la catástrofe ocurrida en Nueva York y Washington. Nunca esperábamos que la hipérbole absurda de nuestro proyecto pudiese convertirse en realidad” “Creemos que el arte contemporáneo no puede tratar sólo temas estéticos, ni

¹⁷⁶ Revista Exit imagen y cultura nº 8 Censurados. Publicación trimestral de Olivares y Asociados S.L. Noviembre, diciembre y enero de 2002. p 19

cerrar los ojos a asuntos que determinan el mundo del presente y del futuro. Islamic Project no está a favor ni en contra de Occidente. El proyecto fue creado para visualizar, y por tanto revelar, un problema que la gente se niega a admitir, o que comprende de forma muy sesgada (a través de un intercambio de violencia y víctimas). Nuestro trabajo está claramente en contra de de la paranoia mutua que existe entre Oriente y Occidente. "Pensamos que actualmente, cuando los atentados terroristas demuestren que los fantasmas impensables puedan convertirse en reales La sociedad civilizada no debe temer el lenguaje grotesco del arte contemporáneo cuando se trata de acontecimientos reales que están sucediendo ahora o que pueden ocurrir en el futuro. El arte contemporáneo no soluciona problemas, pero puede plantear temas de envergadura". AES Group, Moscú, 13 de septiembre de 2001.

Memoria histórica

La imagen documental tiene dos momentos: El inmediato instrumental e histórico, donde se capta y se forma una imagen en el presente y se exhibe como testimonio, como evidencia en el más estricto de los sentidos, fundamentando una práctica social, ideológica y política y el momento estético convencional, donde la argumentación del espectador cede lugar al gusto por la calidad estética bien lograda de la fotografía, no acepta una relación entre el significado político y el formal. La referencia se desvanece, perdiéndose en la estética de la imagen.

El problema a considerar es que dentro del ejercicio fotográfico habrá que considerar la mutabilidad de ideas de la correlación estética. Los intereses históricos, no las verdades trascendentales, gobiernan el que una forma particular sea vista o no como reveladora de su significado. Sin embargo, el trabajo fotográfico es muy útil en su propia época histórica para informar a la gente sobre los problemas corrientes y tal vez para promover la militancia.



*Papá en campo de concentración iraquí*¹⁷⁷



*Papá de Kosovo*¹⁷⁸

La fotografía como apoyo (auxiliar) de la ciencia social, tiene una importante tarea: Posibilita la comprensión de los fenómenos visibles del comportamiento humano, aun en sus detalles más pequeños.

Con la fotografía podemos señalar la diversidad que tienen las personas, fomentar esa individualidad-diversidad, pero a la vez cohesionar más a los

¹⁷⁷ Bouju, Jean-Marc. Padre conforta a su hijo en un campo de concentración cerca de An Najaf en Irak, 2003. fotografía ganadora del concurso World Press Photo 2004.

¹⁷⁸ Peter Turnley para la revista Newsweek, junio 14, 1999.

individuos en sociedad, tener así un aprendizaje más amplio de los movimientos sociales y con ello acrecentar la posibilidad de alcanzar cambios sociales. Incorporar a un mayor número de personas a la lucha y resistencia política a través de la expresión fotográfica.

Dentro de las aspiraciones al progreso social, tenemos que reflexionar sobre cómo no olvidar, fomentar los valores y asuntos importantes en la vida. La fotografía favorece la memoria, privilegiándola por todas sus cualidades como imagen. Debido a su amplia divulgación, se tornará en un medio de producción en manos de mucha gente –cada día aumentan los usuarios de la fotografía--. Lo que queda por hacer, es encauzarlos políticamente.

La fotografía es un instrumento de organización cuando se divulga dentro de la comunidad o de un movimiento específico. Ayuda a unir significados. Y, de esta forma, puede ser muy efectiva. Porque solo cuando los movimientos están fuertemente unificados logran sus objetivos.

El pasado no debe olvidarse. Fotógrafos y profesores adquirimos la enorme responsabilidad de la conservación de la memoria histórica. Nada tan cruel e inhumano como los años de indiferencia transcurridos ante el dolor y la injusticia, mientras –como coro de ranas– resuenan los banales, acomodaticios y miopes argumentos a favor del olvido. La memoria no debe ser considerada rencor, resentimiento o afán vengativo. Tampoco anacronismo, anquilosamiento ni terca insistencia. ¿Cómo pretender que se olviden las heridas con el argumento cínico de que así no se alimentará el rencor?

La memoria histórica fomenta una espera reivindicatoria, la reparación y el desagravio que solo pueden ser fruto de la voluntad colectiva por restaurar la memoria; por ello, fomenta la unión y la organización política, la identificación con el prójimo. Los que nos dedicamos a este oficio adquirimos una responsabilidad enorme en la conservación de la memoria histórica. Por nuestra naturaleza de fotógrafos y profesores, trabajamos con la difusión del pensamiento, la palabra y la imagen indisolublemente ligadas al deber de recordar, de rescatar del olvido, como una forma de aspirar al futuro, la memoria de los vivos y muertos, la memoria de sus agravios, al derecho a no olvidar. Es un acierto el no olvidar.

El movimiento estudiantil de 1968 y la matanza del 10 de junio de 1971, son hechos que conmueven al país, que dejaron cicatrices permanentes en muchos de nosotros que vivimos esa época, constituyen un parteaguas que posteriormente influirá en los jóvenes del movimiento de guerrillas: Liga 23 de Septiembre... hasta el actual EZLN.



Florencio Lopez Osuna la noche del 2 de octubre de 1968¹⁷⁹



180



181



182

¹⁷⁹ Revista proceso, Tlatelolco 68, las fotos ocultas, portada N° 1310, 9 de diciembre de 2001.

¹⁸⁰ Revista ¿Por qué? Octubre 1968.

Movimientos que están presentes y no se olvidan, porque aún no se ha hecho justicia. Hoy argumentamos un cambio, un proceso democrático, instituciones democráticas (en la forma porque son antidemocráticas en el contenido y lo demuestran). Todos los poderes: Ejecutivo, Legislativo y Judicial se han negado a responder y actuar, a solucionar, su silencio los hace cómplices. Son los responsables de una decisión de Estado para acallar a la disidencia y su protesta ante un Estado prepotente.

Las imágenes nos recuerdan los hechos y su falta de justicia. Se nos argumenta que es un caso pasado, preescrito, que debemos mirar hacia adelante, nos invitan a olvidar, a perdonar, a reconciliarnos. Para ellos, olvidar es negarlo todo, es que no se informe al público, es aceptar su rechazo a su responsabilidad, es hacerse un coro de su argumento de que eso pasó ya. Le apuestan al olvido, a darle largas, pero las imágenes evocan los hechos terribles, mantienen fresca la memoria, incriminan. Las cualidades fotográficas nos hacen recordar el tiempo, las imágenes refutan la perversa prescripción del delito, burocrática y legaloide: “No veo, no oigo, no hablo” (Pero si los veo y los oigo, no les hago caso. ¡No cumplo, ni me acuerdo!)

Las imágenes mantienen fresca en nosotros la memoria de los sucesos que marcan la historia. Además, nos hacen interpretarla, son una mirada perenne que clama justicia, una mirada omnipotente invitando a no ceder al olvido ante la ignominia y el perdón fácil. Son una forma de lucha ante la impunidad pero también una voz hacia el futuro, ya que alcanzar la justicia significa no repetir los sucesos abominables del pasado. Son una forma de impedir que el poder actual sea esgrimido por asesinos como en el pasado. Son una forma de advertirle a los gobernantes actuales que estamos atentos, que no olvidamos la ignominia, que enseñamos a las nuevas generaciones a poseer y emplear la memoria ante el creciente descontento social por la actual política de estado que empobrece (y expulsa del país: los braceros) a la mayoría de la sociedad.

La memoria debe unirse a las actuales denuncias de los jóvenes altermundistas --y formas como los reprimen--, tener presente la ascensión de grupos de ultraderecha. Las imágenes nos enseñan los acontecimientos y apoyan nuestra organización política --la denuncia ayuda también-- en derredor a los crímenes del pasado y la versión del presente está vigentes, solo hay que asociarlos.

Hoy por hoy precisamos denunciar todo intento de represión. Para registrar sus formas de denuncia, ahora todos los movimientos y manifestantes se hacen acompañar de fotógrafos o trabajadores de la imagen --por ello se conoció la matanza de Aguas Blancas- Las imágenes mantienen presente en nosotros el deseo de un ajuste de cuentas con el pasado y con el presente ante la justicia; sientan precedente por conocer la verdad y enjuiciar a los responsables de las barbaries degradantes ocurridas. Las imágenes alientan la memoria, y ésta seguirá debatiéndose contra el olvido. Son las últimas imágenes, las que rigen nuestro pensamiento, trátase de los escándalos de las torturas, de las decapitaciones en video o de los escándalos políticos.

¹⁸¹ Revista ¿Por qué? Octubre 1968.

¹⁸² Revista ¿Por qué? Octubre 1968.

La tortura, la desaparición son actos con los que el poder busca aniquilar la insurgencia, imponer su ley y legitimarse. Hoy, en pleno siglo XXI se aplica la tortura como método científico de interrogatorio, en flagrante violación de la Convención de Ginebra. La tortura es todo dispositivo intencional con la finalidad de destruir creencias y convicciones de la víctima, despojarla de su voluntad, persigue despersonalizar al prisionero, degradarlo en su condición y dignidad humana a fin de destruir al ser humano y político que es.

Estas torturas fueron probadas en la guerra de Vietnam y en las dictaduras de Sudamérica de Uruguay, Brasil, Chile y Argentina principalmente. Actualmente en las prisiones norteamericanas la violación de los derechos humanos, la tortura y la degradación sexual forman parte cotidiana de las. Denunciadas por el periodista Alan Elsner en su libro "Rejas de injusticia"¹⁸³ donde describe y documenta los horrores que sufren los presos, los mismos que también ocurren en Guantánamo con los presidiarios afganos y igualmente en Irak en la prisión de Abu Graib consistentes en aumentar de manera significativa el miedo del presidiario por medio de su traslado encapuchado a una celda de castigo, a través de un camino rodeado con perros guardianes acosándolos y ladrando, posteriormente se mantiene a la víctima desnuda, sujeta a frío o calor intensos, expuesta a una música con alto volumen, con interrupción del sueño con golpes, ladridos de perro y ruidos estridentes.

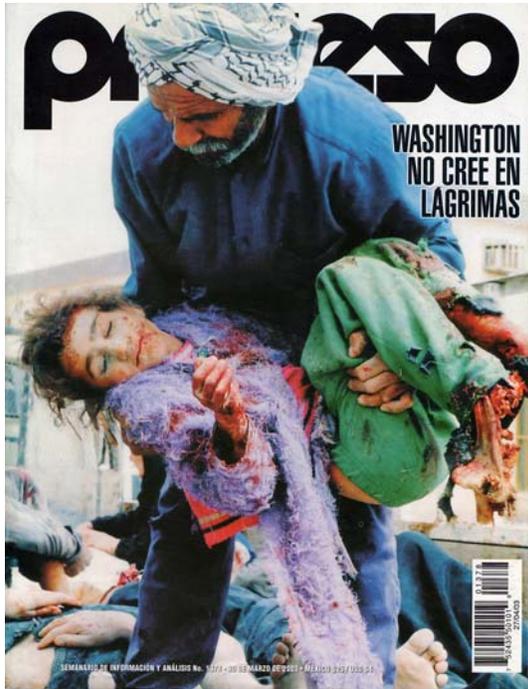
Las primeras denuncias de las torturas en los prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Graib fueron reveladas por el prestigiado periodista Robert Fisk, enviado especial de The Independent en enero de 2004, donde un prisionero murió por la paliza sufrida. Tras la delación se ordena al mayor general Antonio Taguba iniciar una investigación secreta que se filtra a los medios el 3 de marzo y para el 28 de abril la cadena CBS muestra en su programa 60 minutos II imágenes de prisioneros desnudos y encapuchados y los soldados que torturaban y vejaban a los prisioneros de guerra iraquíes en la prisión de Abu Graib.

En mayo de 2004 los periódicos británicos Daily Mirror y The Independent publicaron las imágenes y extractos del informe de Taguba.

Las fotografías tomadas en la prisión de Abu Ghraib por militares con cámaras digitales y que enviaron por correo electrónico como prueba de su trofeo, de foto turística, de un goce sicopático de los soldados Lynndie England de 21 años, Sabrina Harman de 26, y Charles Garner tienen elementos constantes: El cuerpo desnudo de los prisioneros y la capucha. Una mujer sujeta alrededor del cuello de un hombre desnudo y lo obliga arrastrarse por el piso con un rictus de dolor. Personas de uniforme desnudan a un grupo de hombres encapuchados y los hacen formar una pirámide. Los hombres son forzados a masturbarse y a simular felación. Soldados jóvenes, sonrientes posando frente a sus cautivos desnudos y degradados. Aquí no hay confusión moral: el fotógrafo —ellos mismos— ni siquiera parecen estar al tanto de que están registrando un crimen de guerra. Nada sugiere que estén documentando una moralidad torcida. Los que perpetraron esta violencia sexual se están divirtiendo. Después de todo, --para ellos-- estas fotografías no son sobre los horrores de la guerra, fueron tomadas por personas que les agradaba lo que veían. Son trofeos, conmemoran acciones

¹⁸³ Esquivel, Jesús. La barbarie en casa. Revista Proceso 1437. 16 de mayo de 2004. p 42-51

agradables. Muestran la naturaleza voyeurista. Sin embargo las autoridades superiores militares sabían lo que pasaban en la prisión, sin embargo aceptaban el abuso como necesario para recabar información de inteligencia, para causar pánico en el pueblo invadido de Irak. Golpizas, ritos de humillación e insultos se usan a menudo para lograr que los prisioneros delaten. Finalmente por las imágenes, los soldados son detenidos e interrogados y afirman que sólo recibían órdenes. Después del escándalo de las fotografías incriminatorias, el secretario de Defensa, Donald Rumsfeld aseguró que no se difundirían más fotos de vejaciones para no violar la intimidad de los presos.¹⁸⁴



Irak, hospital de Basora¹⁸⁵

En la mañana del sábado 22 de marzo, Nabil, fotógrafo de la agencia AP, se acercó a un camión de carga que transportaba heridos a un hospital de Basora, en el sur de Irak. Horas antes las fuerzas aliadas habían bombardeado la ciudad. Nabil capta esta imagen de una niña desvanecida, con los pies mutilados, en brazos de un hombre quien se disponía a bajarla del camión. Al día siguiente, la fotografía fue publicada en los principales diarios del mundo. La imagen apareció después en carteles durante las marchas de protesta contra la guerra de Irak en ciudades como Barcelona y Londres.



La sonrisa de la muerte¹⁸⁶

La cadena de televisión ABC divulga fotografías sobre abusos de los soldados norteamericanos en la prisión de Abu Graib. Sabrina Harman posa sonriente junto al cadáver de Mandel al Yamadi, quien ingresó en buenas condiciones –según testimonios de otro militar- y fue sacado muerto del área de regaderas. Washington solicitó a la Corte Penal Internacional que otorgue a sus soldados un año más de inmunidad.

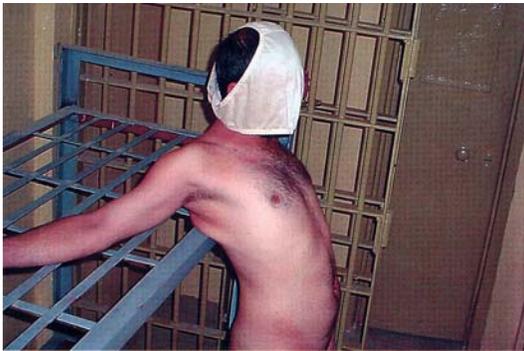
¹⁸⁴ La Jornada, viernes 14 de mayo de 2004.

¹⁸⁵ Revista Proceso. N° 1378 30 de marzo de 2003, portada.

¹⁸⁶ Revista Proceso. N° 1438 23 de mayo de 2004, p. 56y 57

La prisión de Abu Graib¹⁸⁷

Torturas, humillaciones y vejaciones en la prisión de Abu Graib. La soldado Lynndie England posa para una fotografía de recuedo con un prisionero iraquí atado al cuello con una correa de perro guardián. En diciembre o enero será procesada ante una corte marcial para responder a 19 acusaciones judiciales que incluyen abuso sexual, maltrato y asalto a prisioneros, violación a los reglamentos de disciplina, actos indecentes y conspiración para cometer actos de crueldad, según informaron oficiales del ejército estadounidense en Fort Braga, Carolina del Norte. La soldado England ahora de 21 años, actualmente embarazada, se convirtió, igual que otros soldados en símbolo de los abusos cometidos por militares estadounidenses. Los soldados Johnny Horne y Alban Cárdenas fueron acusados del asesinato de un civil iraquí.



¹⁸⁷ Revista Proceso. N° 1436 9 de mayo de 2004 p. 36, 37, 38 y 44

Las imágenes de los abusos habían suscitado protestas en Irak y en todo el mundo árabe, el martirio de algunos se hace referente simbólico, una propaganda incendiaria, avivan las llamas del odio y la ira, fomentan el nacionalismo y la lucha por la liberación en contra de los ejércitos invasores, personas, mártires-patriotas que están al borde de la violencia y a la espera de una orden para actuar. Las fotografías se colocaron en tumbas de soldados británicos, con textos de “la maldición los perseguirá por siempre” estas imágenes servirán como cartel de reclutamiento de los movimientos de liberación nacionalistas en el mundo árabe, exacerbando los clamores a sumarse a la intifada.

Posteriormente observamos ejecuciones de soldados, contratistas e invasores inmolados con toda frialdad. Las imágenes resultan muy impresionantes y elocuentes, denuncian las atrocidades y las siguen difundiendo por ese vehículo del Internet y es visto por millones de personas, las organizaciones noticiosas aparte de difundirlas y editorializarlas, lucran con ellas y dicen se horrorizan, cuando en verdad ni un pequeño rubor les provocan. Los medios informativos están rebasados por los nuevos medios instantáneos, sin embargo no siempre se toman la molestia de verificar la autenticidad de la información. Sus efectos suelen ser peligrosos. Lo que sorprende es la velocidad en que son transmitidos, las imágenes redifunden al instante en televisión y aún más rápido por la Red, lo que permite ver por millones de personas.

Más adelante en un mensaje filmado y distribuido de Osama Bin Laden el presidente George W Bush recibe la ayuda necesaria para resolver su reelección, son perfectamente capaces de inventar y montar escenas propagandistas ¿Podrá un montaje o una puesta en escena decidir una elección presidencial? A menudo se engaña al espectador con maquinaciones de peligrosas consecuencias. Creer en lo que ven los ojos es parte de la naturaleza humana, pero las imágenes tienen un impacto emocional que las palabras difícilmente llegan a igualar. Con frecuencia las fotografías son el único registro que perdura en la memoria del individuo, pueden distorsionar nuestro sentido de la realidad y quizá cambien la historia.

Conclusiones

Llama la atención el documento fotográfico por el valor que tiene no sólo para el fotógrafo profesional, sino para el observador y espectador, para el historiador, para el político, el artista, el aficionado quien la utiliza puede hacer documentos y testimonios a partir de la vida cotidiana, y que logran edificar la memoria de la humanidad, que es el patrimonio más valioso que tiene la sociedad.

La fotografía está teñida de ideología, representa la concepción política y forma de pensar del autor y del espectador, en ella ve reflejado su cotidiana acción y travesía en la sociedad. Fotografíar no es solamente aplicar una técnica especializada, es cultivar las aptitudes de la conciencia: pensar, sentir, influir y percibir a través de la fotografía. En el proceso comunicativo la fotografía adquiere significados ideológicos, políticos, éticos y educativos, aunque no todos a la vez y con intensidad variable.

Una fotografía es un vestigio de la realidad que permite establecer un impulso formativo hacia ella, un criterio de unión de la imagen hacia la misma realidad que participa. Tan significativo es el uso de la imagen fotográfica que se ha convertido en un elemento imprescindible para el conocimiento, formación y experiencia personal de cada individuo y de toda la humanidad, tiene un peso intelectual y emotivo que persuade e influye en el espectador.

Como se expresó en la investigación, existe actualmente la tendencia de distinguir entre fotografía documental, comercial y aquella que se pretende expresión pura del arte. Los maestros reconocidos de la fotografía nunca hicieron tal distinción. No se preocuparon del mercado publicitario y promocional del arte, se inquietaron por representar la realidad interpretándola según su sensibilidad y los medios técnicos y propagandistas que les parecían más apropiados. Planteado a lo largo del presente trabajo, es tarea del fotógrafo es mostrar el mundo que nos rodea. Revelar el ser humano al ser humano "*el hombre al hombre*". Hacer de nuestro lenguaje un instrumento accesible a todos.

La fotografía obedece a pautas éticas del fotógrafo, se puede convertir en denuncia política, en forma de organización y lucha, pero también es una herramienta eficaz para de desorientación y comercialización. En ambos casos sigue a fines políticos específicos.

La fotografía es un testigo excepcional, diariamente participa en todos los acontecimientos sociales y políticos, tanto trascendentes como insignificantes, en todas las esferas de la actividad humana, está asociada a la sociedad en sus sentimientos personales e íntimos, incluso aquellos con un carácter épico en las luchas populares y el acontecer político.

La arbitrariedad del poder, la falta de respeto a los derechos humanos. El crimen, el genocidio, la invasión y ataques armados, las guerras civiles y revoluciones forman parte de nuestra historia y nuestra conducta. El fotógrafo no sólo registra estos hechos, también denuncia un estado de cosas que están en contradicción con los valores sociales y políticos. El fotógrafo es un observador, de su conciencia está en ser objeto de soborno, ser un mercenario de la imagen, un mercantilista o preservar con su imagen un suceso o un estado determinado.

Bibliografía

- Abreu, Carlos.** La Fotografía Periodística. Una aproximación histórica. Serie en Foco. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) Caracas, Venezuela. 1990. ISBN s/n.
- Ades, Dawn.** Fotomontaje. Bosh, casa Editorial S.A. Barcelona, España. 1977. ISBN 84-7162-699-3 también en Editorial Gustavo Gili, S.A. colección fotografía. Barcelona, España. 2002. ISBN 84-252-1892-6.
- Aguilar Ochoa, Arturo.** La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano. Primera edición. Estudios de Fotografía N° 1. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F. 1996. ISBN 968-36-4505-4.
- Bartlett F. C.** La propaganda política. Fondo de Cultura Económica. México D. F. 1941. ISBN s/n.
- Battisti, Eugenio y Vitello, Leona.** Represión General. 100 años de arte y política. Jacobo A. Riss. Cómo vive la otra mitad. Introducción Extemporáneos S. A. Colección, A pleno sol. México D. F. 1976. p 39 a 50.
- Bourdieu, Pierre.** La fotografía: un arte intermedio. Segunda reimpresión. Editorial Nueva Imagen S. A. México D. F. 1989 ISBN 968-429-153-1.
- Brecht, Bertolt.** Escritos Políticos. Editorial Futura. Buenos Aires, Argentina. 1976.
- Burden, J.W.** La fotorreproducción en las Artes Gráficas. Ediciones Don Bosco, colección Nuevas Fronteras Gráficas n° 8. Barcelona España. 1978. ISBN 84-236-1361-5.
- Cassirer, Ernst.** El mito del estado. Colección Popular. Fondo de Cultura Económica. México, primera reimpresión, 1972. ISBN s/n.
- Castellanos, Paloma.** Diccionario Histórico de la Fotografía. Colección Fundamentos n° 152, Ediciones Istmo, S. A. Madrid, España. 1999. ISBN 84-7090-325-X.
- Clerc, L. P.** Fotografía. Teoría y Práctica. Foto biblioteca, Ediciones Omega, S.A. Barcelona, España. Edición española, 1975. ISBN 84-282-0391-1.
- Costa Joan.** La fotografía. Entre sumisión y subversión. Primera edición junio de 1991. editorial Trillas SA de CV. Distrito Federal, México. ISBN 968-24-4294-X.
- Debroise Olivier.** Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Primera edición en Lecturas Mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México. ISBN 970-18-1060-0.
- Del Campo, Salustiano.** Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. 4 tomos. Reimpresión Editorial Planeta – De Agostini S.A. Barcelona, España. 1988. ISBN 84-395-0611-2 (colección completa).
- Diccionario de política.** Bajo la dirección de Norberto Bobbio, Incola Matteucci y Gianfranco Pasquino. 13ª edición en español 2002. Siglo XXI editores, S.A. de C.V. México. Dos tomos. ISBN 968-23-1042-3.
- Documentos gráficos para la Historia de México.** El colegio de México. Vol I Editorial del Sureste. México, 1985. ISBN 986-6077-00-6
- Enciclopedia Focal de Fotografía.** Foto Biblioteca, Ediciones Omega. Barcelona, España. 1960. Dep. Legal B 8065-1960.
- Enciclopedia Práctica de Fotografía.** Tomo Historia de la Fotografía, p149.

Kodak-Salvat editores S.A. 1979. ISBN 84-345-3819-9.

Exit. Revista Exit imagen y cultura n° 8 Censurados. Publicación trimestral de Olivares y Asociados S.L. Noviembre, diciembre y enero de 2002. Impresa en España. ISSN 1577-2772-1 depósito Legal M 247-2000.

Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Editorial Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976. ISBN 84-252-0616-2.

Frizot, Michel. Edited. A new history of Photography. Könemann. For the English-language edition by Könemann Verlagsgesellschaft mbH. 1998. ISBN 3-8290-1328-0.

Frizot, Michel. Photomontage. Experimental Photography Between the Wars. Thames and Hudson. London, 1991. Sin ISBN.

Fundación ICO. Imágenes de historia. Catálogo de la exposición Imágenes de Historia 31 de mayo al 12 de septiembre de 2004. Editado por fundación ICO, 2004. ISBN 84-932306-5-0.

García, Fernando Diego y Sola, Oscar. Ché. Images of a revolutionary. Published by Pluto Press. London. First edition in 199. ISBN 0-7453-1700-6. También en la edición en español en: Ché, sueño rebelde. Editorial Diana, S.A. de C.V. Primera edición 1997 y séptima reimpresión 2003. México. ISBN 986-13-3050-1.

García, Héctor. Escribir con luz. Primera edición, colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. México, 1985. ISBN 968-16-2119-0.

Gernsheim, Helmut. Historia Gráfica de la Fotografía. Ediciones Omega, S.A. Foto biblioteca. Barcelona, España. 1967. Depósito legal B 13.995-1967.

González, Llica Edmundo. Teoría y práctica de la Propaganda. Primera edición, 1981. Editorial Grijalbo, S.A. Tratados y manuales Grijalbo. México D. F. ISBN 968-419-178-2.

Gubern, Román. La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea. Editorial Gustavo Gilli, S.A. Colección Mass Media. Barcelona, España 1987. ISBN 84-252-1338-X.

Gubern, Román. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Primera edición. Serie ensayo, Editorial Lumen. Barcelona, España. 1974. ISBN 84-264-1103-7.

Gutiérrez Muños, Luis. Documentos gráficos para la Historia de México. 1848-1911. volumen 1. Editorial del Sureste, S de R. L. México, 1985. ISBN 968-6077-00-6.

Heartfield, Jhon. Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938. Editorial Gustavo Gilli. Colección punto y línea. Barcelona, España 1976. ISBN 84-252-0614-6.

Hernández, Manuel de Jesús. Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850. Primera edición 1989. Editorial Hersa, S.A. México. ISBN 968-499-584-9.

Hill, Paul y Cooper Thomas. Diálogo con la fotografía. Segunda edición 2001. Colección fotografía, editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, España. ISBN 84-252-1882-9.

Hughes, Jim. W. Eugene Smith. Aperture Masters of Photography. Edition in coproduction Könemann Verlags GmbH, Bonner Str and Aperture Foundation, Inc, 1999. Printer in Hong Kong, China. ISBN 3-8290-2885-7.

Jonson, S. William. W. Eugene Smith. First published, 1990. Photofile, Thames and Hudson Ltd, London. ISBN 0-500-41073-9.

Keim, Jean A. Historia de la fotografía. Primera edición en lengua castellana. Colección ¿qué se? N° 52, Ediciones Oikos-Tau S.A. Barcelona, España.1971. Depósito legal B-27.331-1971.

Lara, Klahr Flora y Hernández, Marco Antonio, otros. El poder de la imagen y la imagen del poder. Universidad Autónoma de Chapingo. Primera Edición, 1985. México. ISBN 968-884-004-1.

Ledo, Margarita. Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad. Colección Signo e imagen. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1998. ISBN 84-376-1672-7.

Leekley, Sheryle and John. Moments. The Pulitzer prize photographs. Crown publishers Inc. New York USA. 1978. ISBN 0-517-53276X.

Lemagny, Jean-Claude, Rouille, André. Historia de la fotografía. ALCOR. Ediciones Martínez Roca, S.A./ Bordas S.A. Barcelona, España. 1986. ISBN 84-270-1232-2.

Life. 60th Anniversary collector's edition. October 1996.

Life. Lo mejor de Life. Ediciones Culturales Internacionales, S.A. de C. V. México. 1988. ISBN 968-418-041-1.

Luna Córnea. Héctor García y su tiempo. Número 26 mayo-agosto 2003. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Centro Nacional de las Artes. ISSN 0188-8005..

McCurry Steve y Newman Cathy. "Informe Especial" Una vida revelada. Nacional Geographic en Español. Vol. 10 N° 4 abril 2002. Nacional Geographic Society y Editorial Televisa Internacional, S.A.

Melucci Alberto. Acción colectiva, vida cotidiana y democracia. Primera edición, 1999. El colegio de México, centro de Estudios Sociológicos. México, Distrito Federal. ISBN 968-12-0869-2.

Meyer, Eugenia. García Canclini Néstor. Eder, Rita y Verdugo René. Imagen Histórica de la Fotografía en México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para Actividades Sociales. Distrito Federal, México. Agosto 1978.

Micheli, Mario. Siqueiros. Primera edición en español 1985. Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones. México. ISBN 968 29-0162-6.

Millingham F. Por Qué Nació el Cine. Editorial Nova. Buenos Aires, Argentina. 14 de noviembre de 1945. Sin ISBN.

Mora, Pilles and Hill, John T. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New, York, USA. 1998.ISBN 0-8109-4191-0.

Nakahimovsky, Alexander and Alice. Witness to history the photographs of Yevgeny Khaldei. First edition. Aperture. ISBN0-89381-738-4.

Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, España. 2002 ISBN 84-252-1883-7.

Pachnicke, Peter and Honnef Klaus. John Heartfield. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York. June 1992. ISBN 0-8109-2534-6.

Proceso. Revista Proceso. "Tlatelolco 68, las fotos ocultas" N° 1310, 9 de diciembre de 2001. Portada.

Proceso. Revista Proceso. N° 1378, 30 de marzo de 2003, portada,

Proceso. Revista Proceso. "Diario de un torturador". Sanjuana Martínez N° 1436 de 9 de mayo de 2004, Pág. 36,37, 38 y 44,

Proceso. Revista Proceso. "La barbarie en casa" Jesús Esquivel, N° 1437. 16 de mayo de 2004. p 42-51.

Proceso. Revista Proceso. N° 1438, 23 de mayo de 2004, Pág. 56y 57.

Reed, Torres Luis y Ruiz, Castañeda María del Carmen. El periodismo en México: 500 años de historia. Edamex-Club Primera Plana tercera edición 1995. México. ISBN 968-409-850-2.

Renau, Josep. Fotomontador. Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica S.A de C.V. Primera edición 1985. México. ISBN 968-16-2115-8.

Renau, Josep. The American Way of Life. Colección Punto y Línea, Gustavo Gili S.A. Barcelona, España. 1977 ISBN 84-252-0658-8.

Renau, Josep. The American Way of Life. Fotomontajes:1952-1966. Ed. Gustavo Gili. Colección punto y línea. Barcelona, España 1976.ISBN84-252-0658-8.

Renau, Joseph. Fata Morgana USA. The American Way of Life. IVAN, Centre Julio González-Fundació Josep Renau. 1ª edición 1989, Valencia, España. ISBN84-7579-687-7.

Riis, A. Jacob. How the other Half lives. Studies among the tenements of New York. With 100 photographs from the Riis collection, the Museum of the City of New York. Dover Publications, Inc. New York, 1971. ISBN 0-486-22012-5.

Robin, Marie-Monique. Les Cent Photos du Siècle. 100 photos 100 historièrent. Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH. Hohenzollernring. Editions du Chêne-Hachette Livre 1999. Impreso en Italia. ISBN 3-8228-6792-6.

Ruiz, Castañeda María del Carmen. La prensa, pasado y presente de México. Catálogo selectivo de publicaciones periódicas. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México. Primera edición 1987. México. ISBN 968-36-0064-6.

Russek, Dan. "W. Eugene Smith: vida y obra de un fotógrafo". Casa del tiempo. Vol IX. Número 2, noviembre de 1991. UAM p 21-29 ISSN 0185-2417

Sánchez Durá, Nicolás. Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía. Segunda edición, Universidad de Valencia, España. 2002. ISBN 84-370-5509-1.

Sandler, W. Martin. The Story of American Photography. An illustrated history for young people. First Edition, 1979.Little, Brown and Company. United States of America. ISBN 0-316-77021-3.

Sartori Giovanni. Homo videns. La sociedad teledirigida. Sexta reimpression actualizada, febrero de 2004. Ediciones Taurus, serie Pensamiento. Grupo Santillana Ediciones. México, Distrito Federal. ISBN: 968-19-0924-0.

Sartori Giovanni. Teoría de la democracia. 1. El debate contemporáneo. Alianza Editorial, serie Alianza Universal. Segunda reimpression, 2000. Madrid, España. ISBN: 84-206-2566-3.

Schöttle, Hugo. Diccionario de la fotografía. Técnica – Arte – Diseño. Primera edición. Editorial Blume. Barcelona, España. 1982. ISBN 84-7031-479-3.

Subcomandante Marcos. "Y usted,¿qué ve?" Desde las montañas del sureste mexicano. Cuentos, leyendas y otras posdatas del sup Marcos. Plaza Janés. Mexico, 1999. ISBN 986110407-2.

Tibol Raquel. Episodios fotográficos. Primera edición. Libros de Proceso. México. Sin ISBN.

Wilson-Bareau, Juliet. "Manet, Maximiliano y México" Saber ver. Lo contemporáneo del arte. Fundación Cultural Televisa A C. Número 14, Enero-

febrero 1994. México.

Yapp, Nick. The Hulton Getty Picture Collection 1920s. Decades of the 20th Century. Könemann. The trilingual edition in English, French and German first published in 1998 by Könemann Verlagsgesellschaft mbH. The Hulton Getty Picture Collection Limited, London. ISBN 3-8290-6172-2.

Zentner Kart Dr. El Tercer Reich tomo I. Editorial Bruguera, S.A. Segunda edición mayo de 1978. Barcelona España. ISBN 84-02-04547-2.

Zentner Kart Dr. La segunda guerra Mundial Tomo I. Editorial Bruguera, S.A. Primera edición diciembre de 1975. Barcelona España. ISBN 84-02-04550-2.