

La fotografía digital como registro documental comunicativo en los medios de prensa escrita. Usos, tratamientos y manipulación icónica.

Eje temático: **Escenarios digitales**

MONJES, Walter Antonio

monjesfot@arnet.com.ar

**Instituto de investigación en Ciencias de la Comunicación.
Ciencias de la comunicación, Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Nacional de Tucumán.**

Resumen

En la actualidad, la producción de fotografías digitales confiables -en lo referente al ámbito de las comunicaciones periodísticas- no reúnen criterios unificados que permitan aseverar que las imágenes publicadas sean fieles al instante en que fueron realizadas las *tomas fotográficas* por parte del reportero gráfico. Los núcleos especializados en distribuir tecnologías -para la obtención y edición de las fotografías digitales documentales en el ámbito de la comunicación informativa- no se han dedicado a impartir un protocolo -o medida alguna- que permita formar e informar a los usuarios (lectores visuales) la transferencia del evento registrado, de manera que, no originen alteraciones -consciente o inconsciente- durante la duplicación fidedigna de la realidad a legitimar. Sorprende que este aspecto de la legitimación de la información visual digital no haya sido tomado, tratado y resuelto por parte de los *massmedia* que la utilizan y pone en evidencia que los criterios que prevalecen en estos ámbitos son bastantes maleables, puesto que, la documentación fotográfica está supeditada a *valores éticos* y *morales* de quienes manejan el instrumental y la tecnología.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

Por ello el objetivo de este trabajo es buscar una inmediata formulación de una mecánica protocolar que pueda ser homologada por los medios de comunicación gráfica y que permita discernir –tanto al lector gráfico como a los demás medios- si las *imágenes fotografías* son: a) imágenes *documentales informativas*, fiel reflejo de la realidad; b) si existe algún tipo de alteración en su estructuras gráficas realizada durante su edición; c) Si la fotografía es meramente de *carácter ilustrativo*, con variaciones que esclarezcan una situación hipotética y d) *aquellas que* han sido manipuladas, queden en evidencia por incumplimiento de este protocolo.

Este trabajo está basado en la recopilación de publicaciones masivas en los diferentes medios periodísticos de prensa escrita nacional e internacional. Se comparó fotografías de un mismo autor, las cuales fueron publicadas en diferentes medios y con alteraciones en lo que se refiere a cambios por inserción u omisión de objetos/sujetos en el campo visual, como así también, variaciones en la información del pie de fotografía, dándoles un sentido diferente a la pretensión de los actores del evento. También se rescataron opiniones al respecto, de esta problemática, de editores gráficos de reconocido trayecto. De la investigación surge que la autenticidad de las fotografías digitales en los medios periodísticos es una problemática difícil de abordar, ya que los medios están teñidos por ideologías que posicionan a éstas desde una mirada en particular y que son parte de su trayecto periodístico inmersos en una sociedad determinada. Hasta hace un tiempo, las imágenes fotográficas eran publicadas sin dato de origen, pero entre los años 2000/2005 las empresas periodísticas de seria trayectoria, han implementado –al pie de las fotografías- el nombre del autor, la agencia a la cual pertenecen y –en algunas- la fecha en que fue realizada. Esto expone la necesidad de incorporar -entre esos datos- este protocolo de autenticación simbólica homologado que permita identificar el grado de edición, alteración o manipulación al que fue sometida dicha imagen. Para ello, esta investigación propone como resultado de lo antes expuesto la incorporación de una serie

de signos -de fácil lectura- que determinen el grado de sincronismo que las fotografías tienen con la realidad.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

La fotografía digital como registro documental comunicativo en los medios de prensa escrita. Usos, tratamientos y manipulación icónica.

Ya el fotógrafo como testigo, la fotografía como historia y memoria, se han vuelto algo como el caballo en la edad del automóvil.... Con la digitalización, se puede orquestar a la fotografía para que cumpla con cualquier deseo. El público no puede saber cuando se está describiendo y cuando se está proyectando. El mundo, en lugar de hablarnos en la dialéctica de la fotografía tradicional, imponiéndose en la imagen al mismo momento que lo interpreta, se vuelve más controlable y nos volvemos más capaces de proyectar y confirmarnos a nosotros mismos y a nuestro mundo en nuestra imagen.

(Fred Ritchin)

1. Metamorfosis análogo-digital del fotoperiodismo

En el ámbito periodístico, el desarrollo de la *fotografía digital* ha generado nuevas maneras de producir, distribuir e interpretar las *imágenes fotográficas*; es cada vez más difícil conciliar cuáles son los límites técnicos y éticos que permitan enmarcar la generación y tratamiento de estas imágenes fotográficas documentales. La fotografía digital está evolucionando en forma exponencial, no obstante, es notable la sencillez con que puede producirse una imagen “manipulada”, es decir: *Intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la política, en el mercado, en la información, etc, con distorsión de la verdad o la justicia, y al servicio de intereses particulares.* (RAE 22.^a ed., 2001), como así también, la facilidad con que esta maniobra pasa inadvertida por los visualizadores

gracias a los avances tecnológicos y la credibilidad que produce una fotografía en los lectores al tener la concepción de que "...es el fiel reflejo de la realidad".

Estas alteraciones que se producen en las imágenes, ya sea por cuestiones estéticas, éticas o doctrinales concretan un engaño a la realidad informativa.

Actualmente, existe un vacío legal, en cuanto a lo técnico-conceptual entre *reproducir* o *producir* la realidad a través de la tecnología digital, sólo quedan enmarcadas en una regulación insustancial y de amplio espectro como lo es la *ética profesional*, normas de conducta que pueden ser corroboradas o refutadas desde diferentes concepciones, donde deben prevalecer "subliminalmente", para su *legitimación*, durante todo el proceso, desde su generación, pasar por las diferentes etapas de producción-edición, hasta la puesta en página.

Esta *legitimación* debería estar sustentada por un proceso o *Protocolo de Autenticación* que permitan a fotógrafos, editores, directores, y en especial, a los visualizadores tener la seguridad de que la imagen que están observando sea la transportación luminosa –luz y sombras- del "reflejo real" que pasa a través del objetivo de la cámara fotográfica y se "imprime" dejando "enmarcada" una *huella de la realidad* en el material fotosensible (el instante de la *captura* o disparo del obturador) por transferencia sincrónica y concurrente del objeto fotografiado.

La fotografía que se realiza en la actualidad en fotoperiodismo y fotodocumentalismo sobre soporte digital es del 99 % con respecto a la analógica.

La fotografía analógica (película fotosensible) alcanzó su pico máximo en el año 2000, con 85 millones de fotos tomadas, a partir de allí, entonces decayó su uso con la masificación de la fotografía digital. Se dejó de producir equipos para esta modalidad, lo que determinó que las agencias, editoriales y/o fotógrafos independientes generen el

producto fotográfico-documental profesional casi exclusivamente en soporte digital. *Hoy, cada dos minutos tomamos tantas fotos como se hicieron en todo el Siglo XIX. El 10% de todas las fotos han sido tomadas en los últimos 12 meses [...] se calcula que unas 2.500 millones de personas disponen de cámara de fotos digital. Si cada persona toma aproximadamente unas 150 fotografías, sumarían 375.000 millones de fotos este año¹, (Esquema 1)*

A partir de estos acontecimientos, surgieron infinidad de interrogantes entre las que podrían citarse: ¿Estas construcciones digitales pueden ser consideradas un hecho documental absoluto?, ¿cómo se legitimaría una imagen digital documental?, ¿Cuál sería el grado de edición aceptable para que una fotografía mantenga su morfología original para ser mimesis de la realidad?, ¿Existe la tecnología apropiada para la generación de un protocolo de autenticación? ¿Sería aceptado por los medios este protocolo de contralor?.

2. Realidad, estética e ideología en el fotoperiodismo

En la actualidad, la producción de fotografías digitales confiables -en lo referente al ámbito de las comunicaciones periodísticas- no reúnen criterios unificados que permitan aseverar que las imágenes publicadas sean fieles al momento de la realización de las mismas. En marzo de 2004, se observó cómo una fotografía realizada por el fotógrafo Pablo Torres Guerrero sobre el atentado al tren en la estación de Atocha (España) había sido manipulada digitalmente por los diferentes medios de prensa escrita. El elemento documental que servía de anclaje a la información textual sólo había sido respetado por el diario “*el País*”, quien tenía los derechos y la distribución a través de Reuter. Entre muchos medios que publicaron la imagen, se destacan la del “*The Daily Telegraph*” (Gran

¹ Fuente: <http://petapixel.com/2011/09/16/film-photography-peaked-in-2000-with-85-billion-photos-taken-then-plummeted/>

Bretaña), puesto que habían hecho desaparecer partes de restos humanos que la fotografía original documentaba, seguramente por suponer que las imágenes, tan atroces, perjudicarían la estética de la primera plana; ésta también, en la publicación “*The Guardian*” (USA) había sido adulterada su colorimetría ya que sus editores “pensaron” que la fotografía original ofendería a sus lectores (Figs. 1; 2a y 2b). Otro incidente de gran repercusión ocurrió en las imágenes obtenidas por el fotógrafo Adnan Hajj en el conflicto entre el Líbano e Israel donde unos “bloggers” descubrieron que las mismas estaban *clonadas*² para darle mayor dramatismo. Como las fotografías habían sido distribuidas por Reuter (Fig. 3a y 3b), en agosto de 2006, despedían a Hajj mediante un comunicado donde destacaban:

El editor de fotografía de la agencia, Tom Szlukovenyi, ha señalado que la decisión se ha tomado como medida de precaución, pero ha señalado que el hecho de que dos de las fotografías de Adnan Hajj hayan sido manipuladas resta confianza al resto de su trabajo.

‘No hay violación más grave de los estándares de trabajo para los fotógrafos de Reuters que la manipulación deliberada de una imagen’, ha señalado Szlukovenyi en un comunicado.

*‘Reuters tiene tolerancia cero con cualquier falsificación de imágenes y constantemente recuerda a sus fotógrafos, tanto a los de plantilla como a los colaboradores, esta estricta e inalterable política’.*³

Pero la manipulación fotográfica, de ninguna manera comenzó con el advenimiento del *Photoshop* en 1990; ya que, desde el descubrimiento de la fotografía en 1826, por parte de Joseph Nicefore Niepce y los aportes de Luis Jack Mande Daguerre, las imágenes

² Clonar: acción de copiar y pegar una parte de imagen borrando la imagen original donde se suplanta e inserta una nueva.

³ <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/08/07/comunicacion/1154963717.html>

obtenidas mediante este proceso necesitaban ser “retocadas” para mejorar las fallas que pudieran surgir del proceso. En décadas posteriores a 1840, la fotografía desarrolló nuevas técnicas como el *talbotipo*, la *goma bicromatada*, el *cianotipo* y el *colodión húmedo*, entre otras, expandiéndose por el mundo entero y recibidas con gran entusiasmo, pues sorprendía su relación de contigüidad con la realidad. Los primeros en aprovecharla fueron las clases oligárquicas debido a su elevado costo, entre los que se destacaban los militares y los políticos. Eran retratos con fondos monumentales, poses estereotipadas de magnificencia, las imágenes debían connotar “el poder” del retratado y hasta se realizaban “Cartas de Visitas”, tarjetas personales con la fotografía incorporada. En este entorno, comenzaron a registrarse los eventos sociales, especialmente en reuniones partidarias, en la cual se solicitaba la presencia del *fotógrafo retratista* para que “copiara fielmente” a los participantes del acontecimiento y así, mostrar y demostrar, mediante un “documento fotográfico” la participación en los mismos.

No pasó mucho tiempo hasta que vieron el potencial de utilizar la fotografía como propaganda política, pero muchas imágenes debían ser mejoradas antes de su publicación. Para ello se valían de retoques y fotomontajes para generar una nueva fotografía, que mejorara la estética, o que eliminara objetos y sujetos que no concordaran con los intereses ideológicos. Ejemplos de estos, fueron las imágenes retocadas durante la implementación del comunismo en la antigua Unión Soviética, donde en una primera instancia, en la foto aparecen partidarios colaboradores de Lenin o Stalin (Figs. 4a y 4b), luego ellos fueron ejecutados por diversas causas y “eliminados” de las fotografías pues no era apropiado que los líderes hubieran sido retratados con un traidor.

Los ejemplos sobre edición y manipulación de imágenes fotográficas -tanto en la era analógica, como en la digital- son innumerables. La gran variedad de motivos para la realización de estos cambios, hacen casi imposible clasificarlos en su totalidad. Se podría aventurar una primera división: entre las que buscan un *mejoramiento estético* y las que

persiguen un *cambio ideológico* del mensaje. Entre las primeras, se busca que los cambios realizados permitan una visión armónica de la imagen, que no existan elementos perturbadores que afecten al contenido, razón del mensaje propuesto durante la captura fotográfica. Por el contrario, las segundas, proponen modificaciones para una nueva lectura, donde el contenido informativo varía, se plantea una postura inductiva que la imagen original no presentaba.

2.1. De la estética al medio de impresión

Como se expresó en el párrafo anterior, se busca que las imágenes publicadas –más allá del mensaje transmitido- sean “estéticamente” impactantes, originales y en lo posible, agradables. Para ello, los editores gráficos -al seleccionar las imágenes- pretenden que estas interesen visualmente a sus lectores, es por eso que las mismas deben cumplir con una serie de requisitos que son fundamentales:

a.- *El 1º encuadre* del evento que se fotografía debe ser dado prescindiendo de aquella información que no incide en el mensaje pertinente al acontecimiento. Los fotógrafos, cuando están realizando las capturas de imágenes, toman decisiones en fracciones de segundo para realizar el encuadre y toma; y muchas veces, además del suceso fotografiado, no pueden controlar lo que “aparece” en el fondo o *back ground* del rectángulo fotografiado. El fotógrafo tiene el derecho de elegir tres parámetros al realizar la fotografía: 1º.- *el lugar* desde donde realizará la captura, 2º *el momento* en el que disparará la cámara; y 3º *el encuadre* que realizará del evento fotografiado (Esquema 1). Esto impone un primer filtro de la realidad que recibirá el lector de la imagen, ya que, por sus capacidades cognitivas, el fotógrafo realizará sus imágenes de acuerdo a su ideología. Un ejemplo de esto serían las imágenes registradas por un argentino, un inglés y un italiano en el conflicto de las Islas Malvinas. Por muy objetivo que se quiera ser, cada uno tendrá una mirada diferente ante el registro del suceso.

b.- *El 2º encuadre o reencuadre* formulado por los editores. En estos, las imágenes enviadas por los fotógrafos son tomadas por los editores gráficos, que tienen la potestad de realizar nuevos “recortes”. Al realizarlos, se desprecian objetos que fueron incluidos por los fotógrafos (ya sea intencionalmente o no), pues se considera que estos no son elementos determinantes del mensaje del evento fotografiado. También se realizan estos reencuadres para que la distribución de masas y espacios en la fotografía armonicen con las reglas compositivas. Esto se convierte en un segundo filtrado de la realidad.

c.- *El soporte final* de la imagen, papel-fotográfico, papel-ilustración, papel-periódico, soporte digital para *Web*, para proyección, para estudio, etc. estará definiendo la cualidad y calidad de la imagen fotografía. Generalmente, los fotógrafos realizan las imágenes a todo color (RGB o sRGB) y máxima resolución, pero no siempre se las publica respetando, por un lado el cromo, pues las mismas pueden ser reproducidas en blanco y negro, monocromática, duetono, etc. Y por el otro lado, los píxeles impresos en la captura. Las alteraciones cromáticas, si bien aceptadas sin mayor resistencia, generan la pérdida de gran cantidad de información visual, no tan solo por no identificar un color que puede ser definitorio de una situación, sino también, ya que dos colores de una misma densidad tonal podrán ser apreciados como un mismo “tono-color” en una reproducción en blanco y negro. También adquiere relevancia la cantidad de píxeles que forman la imagen, ya que, de ésta dependerá el registro de detalles que conlleva a la cantidad de información suministrada. La filtración de colorimetría y definición podría incurrir en una lectura desacertada.

d.- La *gamma tonal* y las cuestiones *técnicas* son las variaciones que, en la edición, se manejan a libre albedrío de los editores. Dentro de las primeras se encuentran el contraste, el brillo, la densidad y la saturación, que al corregirlas, mejoran la visualización de las fotografías y permiten una impresión con colores e intensidades acordes al sistema de impresión; esto es, para que el visualizador perciba la imagen como “natural”. En

cuanto a las técnicas, muchas veces ocurre que en las lentes de los objetivos de las cámaras se depositan partículas de sustancias extrañas que impiden el pasaje de luz hacia el material fotosensible, por lo que, en la imagen aparecen puntos, líneas o manchas oscuras que no son parte de la escena; estas imperfecciones son eliminadas de las imágenes por una cuestión estética. Otro problema técnico es que los sensores de las cámaras fotográficas digitales no registran los rayos luminosos “punto a punto” sino que tienen una pequeña dispersión, en cada uno de ellos, que produce un leve desenfoque en la imagen final, por lo que, se debe realizar un aumento de la nitidez en toda la imagen. Estas correcciones se realizan de manera intuitiva, y cada editor genera modificaciones acorde a su experiencia personal lo que acarrea una diferencia sustancial en el resultado final de una fotografía. Estas modificaciones realizan un filtrado de cuarto orden.

2.2. Fundamento y re-presentación fotografía como documento testimonial

La fotografía tiene la facultad de interpretar con verosimilitud y mimesis al *fundamento*, ya que, al imprimirse una imagen partiendo de la luz que emiten los objetos, los rayos atraviesan dispositivos ópticos y mecánicos que, combinados en una cámara oscura, son acogidos en un soporte fotosensible. En estas imágenes, quedan *re-presentadas* (se vuelven a presentar) en forma concatenada una secuencia de tintes graduados en un orden según los gradientes lumínicos del *objeto emisor* (la realidad). Se imprimen en el *objeto receptor* y se *re-producen* a través de una fotografía, para que puedan ser interpretadas por la visión humana de manera *semejante* al fundamento. Pero estas imágenes no son la realidad, sino que podrían considerarse un recorte instantáneo y temporal, desde un ángulo determinado, de un definido evento; con toda la carga cognitiva que el fotógrafo lleva en su saber (Esquema 2). No obstante todas estas consideraciones se podría reconocerlas como un *documento legítimo*, siempre y cuando el fotógrafo no interviniera en las modificaciones *causa-efecto* de los hechos fotografiados, es decir, que no hubiera “preparado” la escena. Un ejemplo de ello, puede

observarse en las fotografías que se realizaron bajo la campaña de exterminio anti-mapuche conocida como “Pacificación de la Araucanía”⁴, la mayor de ellas, denominada pomposamente Conquista del Desierto, comandada por el General Julio Argentino Roca, Ministro de Guerra del Presidente Nicolás Avellaneda donde se fotografiaron a los indígenas ranqueles y araucanos “vestido e higienizados de manera civilizada” (Fig. 5). De esta manera, se manipulo la realidad de una cultura, se realizó una distorsión de los hechos en post de una estética, de un interés o de otra realidad; una realidad connotada: la de “civilizar a otra cultura”.

Para que el proceso de no-intervención pueda cumplirse debidamente en la documentación fotográfica, deben tenerse en cuenta, por un lado, la existencia del *acontecimiento*, y por el otro, que ese acontecimiento se re-produzca en un recorte que denote y connote la realidad presentada desde la óptica del fotógrafo. Para ello debe considerarse la incidencia de cuatro factores fundamentales en la filtración de la información visual: *El evento, el fotógrafo, el equipamiento tecnológico y la edición* (Esquema 3). Cada uno de ellos provocará un cercenamiento de datos informativos:

- a) *El evento*: es el marco natural donde se desarrolla el acontecimiento. Éste está determinado por un lugar geográfico específico y un tiempo concreto, el presente (para el fotógrafo en el momento de la toma) y que siempre será un presente virtual para el visualizador de la imagen en cualquier época de observación, más allá del entendimiento de que el evento ya haya pasado.
- b) *El fotógrafo*: que asume el rol testimonial en ese *presente-geográfico*, pero con la arbitrariedad seleccionadora de lo *incluido* y lo *excluido* de esa realidad, como así también, el instante y la ubicación espacial desde la cual se documentará el evento. Sin dejar de lado que *esta arbitrariedad* está viciada del bagaje socio-

⁴ <http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Cortes01.htm>

cultural al cual el fotógrafo debe responder, según las necesidades intelectuales al momento de realizar la toma fotográfica.

- c) *El equipamiento tecnológico*: por su parte, contribuirá al grado de calidad de la imagen. Los aspectos que deben tenerse en cuenta son: la nitidez, la luminosidad, la amplitud angular y considerando que casi el 100% de las fotografías actualmente son digitales, la calidad de los paneles foto-receptores tendrán una gran incidencia en el tamaño y la definición; sin olvidar la sensibilidad que determinará la diferencia del “grano” de la fotografía.
- d) *La edición gráfica*: es donde se realiza, primeramente, la selección y descarte de las imágenes de un evento; luego se realizan los recortes y/o reencuadres de las imágenes para *excluir* elementos que no forman parte del mensaje que debe reflejar el evento; y por último, la edición “moderada” de algunos parámetros como lo son la *nitidez, saturación, brillo, contraste y colorimetría*. Para que la publicación posea calidad de impresión, se adapte al tipo de soporte del mensaje a transmitir y que los observadores puedan percibir el mejor registro visual.

Pero si consideramos que con estos factores de recortes de la realidad, la fotografía acumula la información del evento, estamos equivocados pues no se han tenido en cuenta ni se ha podido registrar gran parte de ésta porque han sido obviados factores que no pueden ser registrados, se han perdido: la tridimensionalidad, los sonidos, los olores, parte del espectro cromático (o todo, en las imágenes blanco y negro) y esencialmente las sensaciones (miedo, soledad, angustia, etc.). Estos componentes de suma importancia para el contexto y que sólo lo puede *sentir* el que está en el evento en ese instante, una cámara fotográfica no lo puede captar⁵.

⁵ Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen* Cátedra SA. 1989. (Pgs. 132 y 133),

3. Hacia la unicidad de las fotográficas ambiguas

En esta maquinaria “globalizada” donde las noticias son más importantes por su *celeridad* que por su *veracidad*, los medios se ven abrumados de información que –en general- primero publican, para luego desmentirlas. Esto es mucho más fácil y rápido que realizar una verificación de las fuentes. Basados en esta concepción, los medios presuponen que las agencias –distribuidoras de imágenes- son las que tomaron los recaudos para controlarlas; pero éstas, tienen como base suficiente y fundamental de verificación, estar respaldadas por la ética del profesional que quien realizó y entregó las fotos y; salvo que la alteración sea una torpe manipulación, no pueden identificarse anomalías en estas imágenes con los mecanismos de revisión que utilizan los medios en la actualidad. Esto nos lleva a que el valor documental de una imagen está directamente relacionado con la calidad ética y el prestigio de quien la realiza. ¿Puede la ética controlar las maniobras de deformación de la información de las imágenes fotográficas? ¿Cuántas fotografías podrían haber sido “armadas” por un fotógrafo de prensa? ¿Existen fotografías que fueron tratadas, reconstruidas, clonadas y nunca se detectaron? ¿Las técnicas actuales, posibilitan que la manipulación fotográfica “sea invisible”? ¿Qué mecanismos existen para descubrir estos procesos falaces además de la ética o identificar burdas ediciones de copiados y pegados?

La ética⁶ (del griego *ethika*, de *ethos*, ‘comportamiento’, ‘costumbre’) posee límites muy difusos para que sea la controladora de los mensajes informativos, pues el *comportamiento* y las *costumbres* de una sociedad no necesariamente tienen que serlo de otras, es más, los intereses de un sector de ninguna manera implican ser parámetros equitativos a otro sector, aún cuando hablan de las obligaciones del hombre, ya que dichas obligaciones, están sustentadas por las capacidades cognitivas que ejerce la

⁶ La Real Academia Española define en su 4º acepción: *f. Parte de la filosofía que trata de la moral y de las obligaciones del hombre.*

sociedad sobre ese hombre. Es por ello que, desde el fotógrafo que realiza el registro hasta el último de los editores de un medio, estarán restringidos por su acervo cultural, lo que los llevará a realizar sus tareas con una mirada altamente *connotada* del registro y les impedirá una observación neutral al realizar la edición. Aquí está el meollo diferencial entre la *imagen verdad* y la *imagen realidad*.

Salvando esta inevitable limitación de presentar *connotación* donde se pretende *denotación*, los trabajadores de los medios informativos tratan de *registrar* los acontecimientos desde *su realidad*, es decir, en un hipotético conflicto entre “A” y “B”, inconscientemente⁷ interpretarán que uno es el agresor y el otro la víctima, dependiendo de su posición existencial, lo que llevará a realizar un presentación del evento “real” (porque sucedió así) pero desde una óptica estereotipada.

3.1 Del registro técnico documental

Cuando surge la fotografía digital como medio de registro documental periodístico, en sus inicios, fue resistida porque el desarrollo de la tecnología –en aquel momento- hacia que los dispositivos fueran poco eficientes, cámaras de considerables tamaño, no había variedad óptica, los sistemas de almacenamiento eran engorrosos de manejar y los archivos ocupaban mucho espacio en las memorias, lo cual impedían sacar gran cantidad de fotografías antes de descargarlas, más aún, cuando las imágenes no tenían el “peso” o tamaño suficiente para una buena relación ampliación-resolución. En un comienzo, las imágenes digitales eran obtenidas en formato *bmp* (*BitMaP: Bit Mapped Picture*), creado por *Windows* e *IBM*; el mismo, generaba un píxel (de 8 bits) que sólo incorporaba 256 colores, lo que permitía obtener una imagen de mediana calidad. Los *Bmp* eran poco eficientes para esta tareas pues ocupaban mucho “espacio virtual” en el dispositivo de

⁷ La Real Academia Española define en su 1º acepción: adj. Que no se da cuenta del alcance de sus actos.

almacenamiento. Con el correr de los años, y el desarrollo de nuevas tecnologías estos escollos se fueron superando, en especial con la invención de nuevos tipos de archivos como el *tiff* (*Tagged Image File Format*) creado a mediados de 1980 que permitieron almacenar imágenes de mapas de bits (trama) muy grandes (más de 4 GB comprimidos) y guardar imágenes en blanco y negro o en colores verdaderos de hasta 32 bits por píxel. En esa época también surgió el *jpg* (*Joint Photographic Experts Group*) que se difundió rápidamente, pues poseía un sistema que a diferencia de la *compresión LZW*, disponía de una *compresión dieléctrica*, lo que le permitió producir una de las mejores proporciones de compresión, a pesar de la ligera pérdida de calidad (20: 1; y 25:1) reduciendo significativamente el tamaño de los archivos.

En los últimos años se incorporó al mundo del periodismo gráfico los archivos tipo *Raw* (crudos) en las cuales están contenidas diversas extensiones (Nikon: .NEF; Canon: .CRW o .CR2; Pentax: .PEF; etc.) creadas por las diversas empresas proveedoras de tecnología para capturar las fotografías lo que genera un inconveniente en la estandarización de los mismos. Estos Archivos *Raw* almacenan las imágenes “punto a punto”, sin modificaciones, con la totalidad de los datos y como ha sido captada por el fotosensor. Puesto que contiene la integridad de datos, la imagen posee una mayor profundidad de color (entre 36 a 48 bits/píxel) lo que determinará que el archivo tenga la mayor cantidad de información visual redundando en un archivo muy grande por falta de compresión. Comparativamente, los archivos *jpg* poseen una gran compresión, mejor definición, contraste, brillo y saturación, ya que las cámaras poseen filtros internos que mejoran automáticamente estos parámetros y los píxeles pueden ser editados sin ningún problema; mientras que los *Raw*, muestran la toma tal cual se realizó, sin producir ninguna mejora, por lo que faltará definición, la colorimetría será neutra, sin embargo, su resolución de 30 a 48 bit por píxel (entre 10 y 16 por canal [RGB]) frente a los 24 del *jpg* (8 x color). Además los *Raw* tiene dos propiedades fundamentales para los editores

fotográficos: a.- Que permite editar la colorimetría y b.- No se pueden modificar los píxeles. Esto permite mejorar la visualización de la imagen, pero impide modificar los píxeles y por lo tanto no es posible la clonación en un archivo Raw.

Por lo expuesto, los archivos *Raw*, en sus diferentes versiones, son considerados un “negativo digital invariable”, pues no se puede alterar la estructura de los objetos fotografiados en la imagen fotográfica. Si se quiere alterar la ubicación de solamente un píxel, deberá guardarse con otra extensión, pero nunca en *Raw*.

3.2. Uso de los archivos Raw en fotoperiodismo

En la actualidad, se está solicitando a los fotógrafos que realicen sus imágenes en formato *Raw* puesto que éste, da un mayor grado de certeza sobre el *registro de la realidad*. Se supone que es mucho más difícil trucar una imagen grabada con esta extensión; por otro lado, si las imágenes fueron editadas -de algún modo- para re-seleccionar el espacio visual de lo incluido (excluyendo parte de la imagen) o la utilización de filtros para mejorar su estética visual, debería ser obligación de los editores de anunciarlo. Un ejemplo de esto son las imágenes del caso O. J. Simpson⁸ registradas por *Time* cuando en su portada, de junio de 1994, publica una fotografía de la ficha policial de esta *celebrity* estadounidense, habían oscurecido la imagen con un directo sentido racial para “hacerlo parecer tenebroso”. Los analistas indicaron que, dado que la ficha policial era una foto documento, nunca debería haber sido alterada. Desafortunadamente para *Time* su rival “*Newsweek*” publicó la misma ficha policial en la portada esa semana, sin alterarlo. Las dos tapas aparecieron lado a lado en los quioscos (figs. 6a y 6b), donde *Time* mostraba la foto mucho más “negra”. Luego, emitieron una disculpa a sus lectores.

⁸ http://www.museumofhoaxes.com/hoax/photo_database/image/darkened_mug_shot



Muchas veces los medios, también indican en la base de sus fotografías que las mismas son el resultado de una composición ilustrativa (han sido manipuladas). Se editan imágenes que nunca pertenecieron a la realidad, pero que podrían mostrarse cómo se hubiera “visto” de ser así. Como lo expresa Baeza, P. (2003:129)⁹, este recurso ilustrativo es ampliamente aceptado en la actualidad, sólo que los lectores no han sido educados para registrar el concepto más allá de la pequeña nota al pie de la imagen

4. Hacia una homologación de datos

De la investigación se puede observar que en el amplio espectro en el que se desarrolla la fotografía de prensa resulta dificultosa la tipificación de las imágenes publicadas, no obstante, surge que, la autenticidad de las fotografías digitales en los medios periodísticos es una problemática compleja que debe ser abordada en algún momento, ya que los medios están teñidos por ideologías que posicionan a éstas, desde una mirada particular y que son parte de su trayecto periodístico inmersos en una sociedad determinada. Hasta hace un tiempo, las imágenes fotográficas eran publicadas sin dato de origen, pero entre los años 2000/2005 las empresas periodísticas de seria trayectoria, han implementado –al pie de las fotografías- el nombre del autor, la agencia a la cual pertenecen y –en algunos casos- la fecha en que fueron realizadas. Esta realidad pone en evidencia la necesidad de incorporar -entre esos datos- un protocolo de autenticación simbólica homologado que permita identificar el grado de edición, alteración o manipulación a la que fueron sometidas dichas fotos. ¿Cómo encontrar un *método* que enmarque los problemas que

⁹ ... la fotoilustración. Este término encierra el significado global de las dos partes que lo componen: un determinado procedimiento técnico-expresivo, la fotografía, que ejerce las funciones estrictas de la ilustración, según la definición clásica de este término. La ilustración se entiende así como imagen que auxilia la comprensión de un texto, referido a contenidos conceptuales o específicos, y que siempre le precede. La ilustración se concibe pues con posterioridad a los contenidos que presenta y esta asociada a un carácter básicamente divulgativo, didáctico, o explicativo, aunque, también en ocasiones, pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o espectacularizante.

esto provoca? ¿Cuál será el modo de implementación para que esto sea acogido por los medios?

Ya hubo un primer esbozo de tratar de identificar a las imágenes fotográficas con una “marca”, la idea fue presentada por Fred Ritchin¹⁰, quien planteó señalar las fotografías que fueron “tratadas” en alguna forma, su propuesta eran los símbolos:  (un ícono de una cámara fotográfica) para identificar a las imágenes que no habían sido “tratadas”; y  (cámara “tachada”) para aquellas que habían sido recortadas o cambiado de alguna manera los píxeles. Esta propuesta no fue acogida por los medios periodísticos.

La propuesta debe ser evaluada y aceptada por los *massmedia* y eso es difícil cuando existe una dualidad entre la *noticia-venta* y la *información-realidad*. Las empresas no quieren asumir la responsabilidad de que las imágenes que publican sean un compromiso institucional, siempre tendrán a mano a un fotógrafo o editor que no realizó adecuadamente sus tareas para culparlos. Hasta los más serios mediadores de la actualidad se valen del sensacionalismo, del pudor o las “buenas costumbres” para modificar “por cuestiones “éticas” una imagen y restringirse de ello, puede generar grandes pérdidas económicas.

Lo que es indispensable es que se lo observe como un *protocolo de datos* que provea de una solución apropiada, que las imágenes publicadas dependan de una formalidad de *autenticación* eficaz. Para ello, se debe separar las diferentes etapas por las que atraviesan las imágenes fotográficas digitales:

¹⁰ Graduado en Yale University (1973), Ritchin fue editor gráfico de The New York Times Magazine (1978-82), director de Photojournalism and Documentary Photography Program del Centro Internacional de Fotografía. Fue nominado al Premio Pulitzer Prize en 1997. Actualmente, es Associate Professor of Photography and Communications at New York University's

1º La captura, si la misma se realizó –por ejemplo- en archivos *tiff*, *jpg*, o *Raw* (negativo digital).

2º Si se cuenta o no con la secuencia fotográfica, ya que los metadatos (información vital intrínseca de la captura) que poseen los archivos, pueden ser alterados en una única toma fotográfica.

3º Si los editores realizaron los tres tipos de edición:

a.- Reencuadres de la imagen original.

b.- Variaciones para el mejoramiento visual (nitidez, saturación, brillo, contraste y colorimetría)

c.- Variaciones en los píxeles por estirados, invertidos, copiado/cortado y pegado, o clonación.

4º Si la información textual ampliatoria a pie de foto se origina en un testigo, en el fotógrafo, o fue conjeturada por la información que recibieron los editores.

Al menos desde estas concepciones técnicas, habrá que tener en cuenta la multiplicidad de *filtros de la realidad* que afectan al mensaje de la imagen (más allá de la connotación innata que sobrelleva la producción de imágenes fotográficas). Es a partir de esto, que puede aventurarse una propuesta para catalogar las fotografías de prensa partiendo de estos cuatro criterios técnicos que podrían alterarla:

- Origen del archivo: *tiff*, *jpg*, o *Raw*
- Imagen fotográfica: aislada o secuencia
- Edición:
 - Encuadre original (del Fotógrafo), Reencuadre (de los editores)

- Sin variaciones para el mejoramiento visual o con variaciones para el mejoramiento visual (nitidez, saturación, brillo, contraste y colorimetría)
- Variaciones en los píxeles: No admitidas en fotografías periodísticas documentales. Indicadas en fotoilustración.
- Origen del texto a pie de foto: Testimonial, del reportero gráfico o de los editores.

5. La realidad modelada en una imagen fotográfica

Estas características, podrían implementarse y completar los datos que ya se observan en la mayoría de las fotografías periodísticas (autor, agencia y fecha). La incorporación de estos metadatos podría realizarse de una manera similar al de los diversos códigos ya existentes (de barras lineales, bidimensionales, etc.). Esto permitiría una rápida visión de las características intrínsecas de la imagen que nos presentan, pues los fotógrafos, agencias de distribución, editores gráficos y los medios que la publican se verían obligados, más allá de sus intereses particulares, a ceñirse a una realidad acotada por una técnica de filtrado que implementarían para las imágenes publicadas y que la depuración sea una técnica reglada por estos criterios.

Una posibilidad sería utilizar una nomenclatura como la siguiente: [JPG ○●②①]. Donde en primera instancia, se haría alusión al tipo de archivo; los círculos vacío y sólido [○●] indicarían la existencia o ausencia de un proceso; y la numeración [①②③④], los niveles de transformación en los distintas etapas del proceso sufrida por la imagen original.

Además, la ubicación de la circunferencia indicaría en que etapa se realizó la modificación. Comenzando de izquierda a derecha, el 1º círculo nos permitiría advertir si la imagen es única o pertenece a una secuencia; la 2º la edición y así sucesivamente.

Para que el proceso de mínima intervención pueda cumplirse deben tenerse en cuenta, por un lado, la existencia del acontecimiento como *la realidad*, y por el otro, que ese

acontecimiento se re-produce en un recorte que se *aproxima a la verdad*: la fotografía. Para ello debemos considerar que las imágenes presentadas estarán circunscriptas a la incidencia de los cuatro factores de filtración que se señalaron oportunamente para poder recrear, a partir de una información visual acotada, la *imagen fotográfica digital* como representación: la *realidad modelada*.

6. Gráficos, esquemas e imágenes



Fig 1



Fig. 2a



Fig. 2b



Fig. 3a



Fig. 3b

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar
Tel.: +54 351 4334160 int. 103.
Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.



Fig.4a



Fig. 4b



Fig.5: Fotografía del cacique Villamaín circa (1881). Fot. A. Pozzo

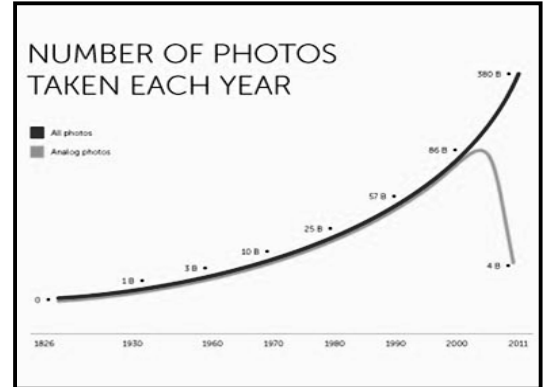
www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.



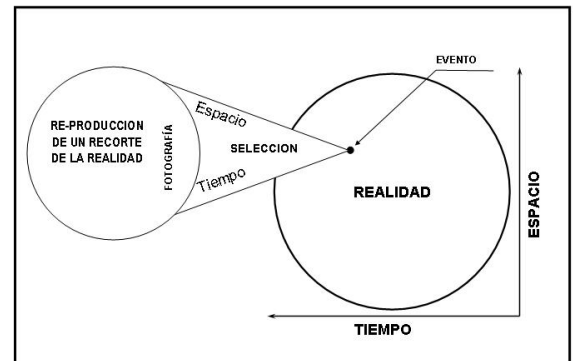
Fig.6a y 6b



Esquema1



Esquema2



Esquema 3

7. Bibliografía

- BAEZA, P. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. España. Ed. Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona. España. Ed. Gustavo Gili.
- BENJAMIN, W. (1982). *Sobre la fotografía*. Valencia. España. Ed. Pre-Texto.

www.panam2013.eci.unc.edu.ar | www.eci.unc.edu.ar

Tel.: +54 351 4334160 int. 103.

Av. Valparaíso esq. Los Nogales. Ciudad Universitaria. Córdoba, Argentina.

- BOURDIEU, P. (2003) *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*.
Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- CLARK, M. (1991): *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*.
Madrid. España. Ed. Julio Ollero / Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- GUBERN, R. (1996) *Frente a la escena*. Barcelona, España. Ed. Anagrama S.A.
- MONJES, W. et al. (2009) *Prácticas discursivas de la comunicación*. Cap. "Implicancias
de la fotografía en los medios de comunicación periodística (1826- 1880)"
Tucumán. Argentina. Ed. Fac. de Filosofía y Letras UNT.
- MONJES, W. et al. (2012) *Comunicación, prácticas discursivas y procesos identitarios*.
Cap. "Uso y abuso de modismos y terminologías zonales -desarrollados por el
periódico 'La Gaceta'- sobre la honradez de los tucumanos y su
descontextualización de una problemática social" Tucumán. Argentina. Ed. Fac. de
Filosofía y Letras UNT.
- PIERRE, J. A. (2005) *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, Argentina. Ed. La Marca.
- RITCHIN, Fred. (1999) *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*.
California, USA: Ed. Aperture.
- TAUSK, P. (1978) *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al
periodismo gráfico*. Barcelona, España. Ed. Gustavo Gili.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la Imagen*. Madrid, España. Ed. Cátedra SA.

Walter A. Monjes
28 de abril de 2013