

53
2ej.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

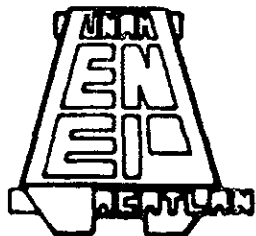
TEORIA
FOTOGRAFICA
MEXICANA

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A
ELOY EDUARDO VAZQUEZ PIÑA

ASESOR: FELIPE ORTEGA CRUZ



ACATLAN, ESTADO DE MEXICO



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

259536



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.

AGRADECIMIENTOS

A MI PADRE (q.e.p.d.):

LO HICE PENSANDO SIEMPRE EN TI. UN ANHELO TUYO QUE HOY COMPARTES CONMIGO. GRACIAS POR TODO LO QUE ME DISTE: SENCILLEZ Y MUCHO AMOR. EN TU MEMORIA.

A MI MADRE:

POR SER MI SOPORTE ELEMENTAL. POR TU ENTREGA, PACIENCIA, DESVELOS, LUCHA Y AMOR EN TODO MOMENTO.

A MIS HERMANOS:

SERGIO: POR SER UN EJEMPLO.

ABEL: POR TU SERENIDAD CONTAGIOSA.

ALFREDO: POR TU CORAJE ESPECIAL.

HUMBERTO: POR TU AYUDA INDISTINTA.

A JOSÉ LUIS ARIAS GARCÍA (O.C.D.):

ME HAS VISTO CRECER Y TUS CONSEJOS ME HAN FORJADO PARA SER MEJOR CADA DÍA CON DIOS Y CON MIS HERMANOS. ESTA META LA LOGRAMOS JUNTOS.

A MIS CUÑADAS:

ELIZABETH Y BEATRIZ

A MIS SOBRINAS:

"TAIMI" Y "FATI"

SIN OLVIDAR A . . .

- ° FELIPE ORTEGA CRUZ, MI ASESOR. POR ESA MANERA DE SER, UN VERDADERO MAESTRO. SEGUÍ EL CAMINO QUE ME TRAZASTE Y ÉSTE ES EL RESULTADO. ¡¡ GRACIAS !!
- ° TODOS MIS MAESTROS DE LICENCIATURA, PORQUE ES GRATO RECORDARLOS AHORA QUE CULMINA ESTA ETAPA UNIVERSITARIA.
- ° MI CASA DE ESTUDIOS. MI ALMA MATTER. LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES. ACATLÁN.
- ° LA FAMILIA PIÑA HERRERA, MIS ABUELOS CARMELO Y PETRA. MIS TÍAS CARMELA Y DOLORES. MIS TÍOS GUADALUPE, GONZALO, PEDRO Y FRANCISCO (+). Y TODOS MIS PRIMOS, EN ESPECIAL A ENRIQUE Y MARICRUZ. ¡¡ MUCHO ÁNIMO !!
- ° LA FAMILIA VÁZQUEZ AMADOR, MIS ABUELOS EDUARDO (+) E ISABEL (+). MI TÍA ALEJANDRINA. MIS TÍOS JOEL, JORGE, ELOY, RANULFO (+) Y HELIODORO (+). Y TODOS MIS PRIMOS.
- ° LA FAMILIA ARIAS GARCÍA. LA SEÑORA "CHAYO" Y LA SEÑORITA MANUELA, DOS BIENHECHORAS PARA MI. GILBERTO, UN HERMANO MÁS. GRACIAS A GUILLERMINA, EL SEÑOR JOSÉ, DON ARTURO Y EL SEÑOR RAMÓN. A TODOS LOS SOBRINOS. ES MI SEGUNDA FAMILIA, POR SUS FINAS ATENCIONES. MIL GRACIAS A TODOS.
- ° MIGUEL ÁNGEL VERGARA ESTEBAN JUAN. NO MIDES TU ENTREGA COMO AMIGO. GRACIAS POR TU ÁNIMO Y ENTUSIASMO QUE ME INYECTASTE EN TODO MOMENTO. A TODA MI GENERACIÓN DE AMIGOS Y COMPAÑEROS EN ESPECIAL A MARIO SALVATIERRA, GUILLERMO A. ARTECHE Y ERICK GARCÍA. POR ESAS PLÁTICAS DE REFLEXIÓN Y COMUNIÓN, POR SU AYUDA EN MOMENTOS DIFÍCILES. GRACIAS POR SU AMISTAD INVALUABLE Y SU APOYO EN LA VIDA UNIVERSITARIA A TODA LA GENERACIÓN 1992 - 1996.
- ° EL CENTRO DE LA IMAGEN. DONDE ENCONTRÉ UNA CASA, Y UNA AMIGA: GUADALUPE ZAMORA. GRACIAS POR TU AYUDA CUANDO LA NECESITÉ EN VERDAD, Y EN EL SITIO PRECISO.
- ° TODOS AQUELLOS QUE INTERVINIERON DE CUALQUIER MANERA EN LA ELABORACIÓN DE ESTE TRABAJO. CON COMENTARIOS, MATERIAL ESCRITO, PLÁTICAS INFORMALES, Y LO QUE SE COMUNICA MÁS CON LAS ACCIONES. TODOS AQUELLOS ANÓNIMOS QUE ESTUVIERON SIEMPRE PRESENTES Y NO SE SUS NOMBRES.

INDICE

Introducción.	7
1.- LA FOTOGRAFÍA EN EL MUNDO Y SU TEORÍA.	
1.1 Panorama general de la fotografía periodística.	
1.1.1 Historia de la fotografía.	12
1.1.2 Historia de la fotografía periodística a nivel mundial.	
1.1.2.1 Fotografía periodística propiamente dicha.	15
1.1.2.2 Fotografía <i>Live</i> .	17
1.2 Teoría contemporánea de la fotografía periodística.	
1.2.1 Relación de la fotografía periodística con la realidad y objetividad.	20
1.2.2 Fotografía e historia.	27
1.2.3 Fotografía periodística y otros géneros.	29
1.2.4 Fotografía y técnica.	35
1.2.5 Fotografía y comunicación.	38
2.- LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.	
2.1 Desarrollo Histórico.	
2.1.1 Inicios fotográficos en México hasta la Revolución.	42
2.1.2 Revolución mexicana y Agencias fotográficas.	45
2.1.3 Las dos corrientes fotográficas y los primeros grupos y asociaciones.	48
2.1.4 Después de El Consejo Mexicano de Fotografía.	51
2.2 Situación actual.	
2.2.1 Los inicios en el fotoperiodismo.	53
2.2.2 Trabajar en el fotoperiodismo.	58
2.2.3 La realidad de la fotografía de prensa mexicana.	62
3.- TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.	
3.1 Aspectos técnicos y estéticos de la fotografía.	
3.1.1 Entre las bellas artes y las artes aplicadas.	69
3.1.2 La fotografía de prensa y el arte en su contexto histórico.	72
3.1.3 La fotografía periodística: entre técnica y estética.	76
3.2 Implicaciones con lo social.	
3.2.1 La cuestión social en la fotografía de vida cotidiana.	80
3.2.2 Ideología y usos extensivos.	84
3.2.3 Un nuevo fotoperiodismo.	87

4.-	STATUS EPISTEMOLÓGICO DE LA TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.	
4.1	Dispersión, coherencia y sistematización de los puntos de vista.	
4.1.1	La temática mexicana.	100
4.1.2	Afinidades y diversidad temática.	102
4.2	Relación con las corrientes teóricas mundiales.	
4.2.1	Influencia extranjera, implícita y explícita.	112
4.2.2	Status epistémico de la teoría mexicana.	121
	Conclusiones.	129
	Bibliografía general.	133

TEORÍA
FOTOGRAFICA
MEXICANA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es la recopilación de datos como fechas, opiniones, comentarios, historia, entrevistas, definiciones breves. La meta es reflexionar en el contexto actual para intentar considerar una Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana, considerando el nivel de sistematización de los datos recopilados.

Su composición es de 4 capítulos, el primero y segundo dan la visión histórica de la fotografía periodística a nivel mundial y particularmente en México respectivamente.

La parte final del segundo capítulo introduce al capítulo tercero sobre el aspecto teórico de la fotografía periodística que pudiera existir como tal. De manera contemporánea, las entrevistas y las opiniones de los fotógrafos mexicanos enriquece el contenido de estos capítulos.

Finalmente el cuarto capítulo es la opinión del autor de este trabajo; observo el nivel de sistematización que las opiniones y datos en general sobre la fotografía periodística existan y tengan disponibilidad, y otorgar la posibilidad de una teoría de la fotografía periodística en gestación.

Profundizando en cada capítulo iniciamos con el capítulo primero, con una secuencia histórica de la fotografía, debido a que me pareció válido ya que esta parte es de carácter historiográfico y ayuda mucho para la ubicación del tema dentro de la historia. Este mismo tratamiento, se usó esporádico en los capítulos dos y tres, en ellos se ocupó un poco más la descripción.

Tal forma de redacción y presentación del texto, un estilo muy poco usado, pero creo que la ostentación de títulos y palabras que no son propias no es honesto, sin embargo hago la anterior aclaración para que se considere en la redacción y presentación del trabajo.

El tema que nos refiere es la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana, algo que nació desde que cursé la materia de Taller de Fotografía Periodística, en la preespecialidad de Periodismo Escrito.

Ahí, se observó la necesidad de saber elaborar las fotografías de una nota informativa, un reportaje o ilustrar un artículo de fondo. Pero la importancia de la fotografía periodística iba más allá. Elaborar fotografías en relación al contenido escrito en un diario, es tan válido como el periodista de televisión que cargue la cámara o entreviste al sujeto en cuestión. Algo difícil y de diferente actuación. Pero es la forma que el trabajo periodístico se distribuye según las aptitudes del individuo que se dedique a la carrera periodística. Y a la necesidad de la empresa periodística sobre todo.

La fotografía periodística requiere de toda nuestra atención no como un complemento en la página sino como un verdadero ejemplo de la comunicación masiva hoy en día en los periódicos de circulación nacional. Los adelantos tecnológicos nos brindan una plena satisfacción de difusión o de encasillamiento a un tipo de público en particular que quizá no sepa apreciar el trabajo efectuado. Es una suposición solamente.

Pero es también indispensable pensar en la fotografía además, como un sistema de ideas y creencias dentro de la propia actividad que se actúa. Esa idea podría ser considerada como una posible teoría de la fotografía periodística. Elevar el nivel de la actividad a algo establecido con los preceptos y las ideas que tenemos dentro de la vida humana. Dentro de los propios lineamientos que nos encauzan para una situación de la fotografía periodística y nos comprometan a reflexionar más en un sentido filosófico y científico en un grado lo más alto posible.

¿Qué se requiere para ostentar el título de teoría o los axiomas de pensamiento científico? Pregunta que cuestionó mis metas dentro de este trabajo pero que han quedado respondidas dentro del mismo desarrollo que se describe a lo largo de los capítulos desarrollados.

La virtualidad que los medios de comunicación masiva ostentan, es de forma por demás impresionante y es el propio público que los consume quien los autentifica, legitima y da valor. El desarrollo tecnológico y los puntos de vista diversos acerca de lo que consumimos día con día en las páginas de los diarios de circulación nacional, despertó la inquietud de saber la realidad de la fotografía periodística mexicana.

La innumerable cantidad de fotógrafos de prensa nos remonta quizá a algunos que han tenido una conocida carrera detrás de la lente de la cámara. El ojo de ellos que con su experiencia reconoce la noticia y todos sus elementos en una sola placa.

El devenir histórico, político, social y económico del país nos abre las puertas a una mayor reflexión en cuanto a las expectativas que tenemos de los medios de comunicación. La fotografía periodística como parte integral de ellos nos ofrece una amplia gama de tipos y posibilidades en un diario.

El capítulo dos nos ayuda a contemplar la fotografía periodística en México. Los antecedentes históricos, las agencias fotográficas, grupos y asociaciones. Además de una descripción en la actualidad de la fotografía por parte de los propios reporteros gráficos. Finalmente una realidad de la fotografía de prensa contemporánea debido a su vigencia en las planas de los diarios mexicanos.

Sin embargo hasta qué grado puede llegar la teoría de la fotografía periodística mexicana como una posible disciplina científica. Como una teoría quizá. Adentrarnos en el conocimiento de la fotografía periodística y darnos la oportunidad de pensar sobre la calidad que la fotografía de prensa tiene y ostenta, saber que se puede indagar aún más allá de la página, sino meditar y confrontar con los requisitos que una ciencia necesita para serlo.

El capítulo número tres muestra por su parte la existencia de elementos técnicos y estéticos que la fotografía de prensa ostenta. En un siguiente apartado las implicaciones con lo social que la fotografía manifieste dentro de la relación día con día. Para concluir, la existencia de un nuevo fotoperiodismo en México, la idea de muchos fotógrafos mexicanos de acuerdo a su experiencia.

El vínculo estrecho entre el fotógrafo y lo que hace, una recapitulación de la realidad. Los demás géneros de la fotografía como un soporte de la memoria del país, de la sociedad en su conjunto. La mayor y mejor publicación de un trabajo fotográfico de calidad de acuerdo al espacio. La empresa periodística y la fotografía como un complemento de la página. Elementos que son parte de la vida cotidiana del fotógrafo de prensa y que nunca se había reflexionado en la posible ciencia fotográfica en nuestros días.

La relación que la propia fotografía periodística tiene con los demás géneros nos permite también ubicar a aquella. La situación actual que viven los periodistas de la lente, y sus inclinaciones hacia la nueva formulación de una visión dentro de la realidad fotográfica mexicana. La importancia del vínculo con la empresa periodística y con los demás compañeros de la lente.

La formación de grupos de fotoperiodistas de empresas donde la imagen sea el único producto, las agencias fotográficas son un punto importante. El contexto y la ubicación de la fotografía periodística mexicana en comparación con la fotografía extranjera son parte de este trabajo.

El capítulo cuatro es la verificación del nivel de sistematización de los elementos teóricos para la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana. En el primer apartado la dispersión, coherencia y sistematización de los puntos de vista externados por los autores mexicanos. En el segundo apartado la relación que existe con las corrientes teóricas mundiales.

Una reflexión sobre la fotografía periodística es la meta y el fin que el presente trabajo intenta presentar fundamentada en la historia de la fotografía, la situación en México, la opinión de los fotógrafos mexicanos, la opinión de los teóricos extranjeros y la opinión de los mexicanos para darle un sustento al otorgamiento de un status epistemológico determinado a la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana Contemporánea.

CAPITULO 1
LA FOTOGRAFÍA
EN EL MUNDO
Y SU
TEORÍA

CAPÍTULO I LA FOTOGRAFÍA EN EL MUNDO Y SU TEORÍA.

1.1 Panorama general de la fotografía periodística.

1.1.1 Historia de la fotografía.

La práctica de la fotografía se remonta al año 350 a. de C., en que Aristóteles en Grecia describe por primera vez la cámara oscura. En el siglo XI, Alhazen en Arabia describe también el mismo fenómeno que Aristóteles.

En 1521, Leonardo Da Vinci concibe la cámara oscura; y en 1542 Giovanni Della Porta hace una descripción más completa. Danielo Barbaro (1568), en Italia, añade lentes y diafragma para lograr mayor nitidez en la imagen; y por su parte Egnatio Danti (1573), endereza la imagen con un espejo cóncavo.

"En 1626, Johann Cristopher Sturm, describe por primera vez una cámara *Reflex*, una de las más conocidas a nivel mundial y de uso más sencillo. Mientras que en 1805 en México y Guatemala, Don Enrique Martínez ensaya con la cámara oscura y una solución de cloruro de plata aplicada a una plancha de metal." 1

La primera fotografía permanente es obra de Nicéphore Niépce en el año de 1824. Como diversión, como descubrimiento de algo misterioso, experimento científico; son razones que la fotografía de Niépce tuvo en su aparición.

En 1830 Daguerre inventa el *Daguerrotipo* que consiste en una placa metálica que ofrecía un solo original y ninguna copia. Años después William Henry Fox Talbot en Inglaterra inventa el *Calotipo* o *Talbotipo*, e introduce de manera definitiva el primer proceso de revelado.

En 1840 surgieron inventores que reclamaban el invento y la invención. En Francia Bayard y en Inglaterra Talbot, ya habían encontrado ambos un procedimiento de fotografía sobre papel, el primero a base de yoduro de plata, el segundo a base de cloruro.

"El mismo año, el francés M. Prelierr da a conocer en México el primer *daguerrotipo*, es por ello considerado el primer fotógrafo comercial en México." 2

No obstante que la fotografía como el nuevo invento, despertó la atención y el interés de casi todos los medios sociales; sin embargo su imperfección técnica todavía en esa época, y los gastos desorbitantes que requería en sus principios solo la hacían accesible, de momento, a la burguesía acomodada.

"En el nombre de la invención de la fotografía, comenzó una evolución durante la cual el arte del retrato, bajo las formas de la pintura al óleo, de la miniatura y del grabado, como se ejercía para responder a la demanda de la burguesía media, quedó casi totalmente desbancado." 3

Dos géneros en la pintura impulsaron la difusión de la fotografía en sus primeros años. El primero fue el retrato, que se desarrolló estimulado por la demanda del mercado y con la función de reemplazar al tradicional retrato pintado. El segundo lo constituyó la vista panorámica de paisajes, monumentos o edificios, que resultaban muy funcionales para la técnica fotográfica primitiva, al satisfacer fácilmente su exigencia de exposiciones muy prolongadas.

La fotografía reemplazó rápidamente al dibujante, al pintor retratista y al grabador. La nueva imagen *automatizada e industrializada* reclutó a sus nuevos profesionales entre los pintores y los periodistas. Como Nadar, quien fue también caricaturista.

Alrededor de 1843, cuatro años después que la fotografía pasara al dominio público, apareció por primera vez en París una clase de proletarios intelectuales: *la bohemia*.

Cuando la fotografía, era solo ejercida por un restringido número de personas y la dificultad de los procedimientos requerían de conocimientos particulares, parecía como las llamadas artes: envuelta por los misterios de la creación.

La iglesia también tomó posición; muy hostil al principio, inspiró a un periódico alemán a presentar el siguiente párrafo:

" Querer fijar reflejos fugaces no solo es una imposibilidad, tal como ya han demostrado experiencias muy serias realizadas en Alemania, sino que ese querer linda con el sacrilegio. Dios creó al hombre a su imagen y ninguna máquina humana puede fijar la imagen de Dios; debería traicionar de golpe sus propios principios eternos para permitir que un francés, en París, lanzara al mundo invención tan diabólica. " 4

Con estas posturas observamos que la transformación social y económica que se operó en el seno de la burguesía del siglo XIX, tuvo por consecuencia un desplazamiento de los estados de conciencia.

El desarrollo de la industria, paralelo al desarrollo de la técnica, el progreso de las ciencias que crecía al mismo tiempo que la necesidad de industrialización, exigían formas económicas racionales. El resultado fue una transformación de la representación que la gente se hacía de la naturaleza y de sus relaciones recíprocas. Se iba descubriendo una nueva conciencia de la realidad y una apreciación desconocida de la naturaleza; su consecuencia en el arte fue un impulso hacia la objetividad, impulso que corresponde a la esencia de la fotografía.

Las últimas décadas del siglo XIX marcan el comienzo de una nueva era. La industrialización avanzó con la introducción del motor eléctrico, entre otros perfeccionamientos.

Los movimientos y escuelas artísticas se fueron presentando poco a poco. Tal es el caso del arquitecto Walter Gropius que funda la *Bauhaus* en 1919. Su influencia crece año con año y rebasó las fronteras alemanas. Laszlo Moholy-Nagy llegó a ser maestro de la *Bauhaus* y tuvo una influencia decisiva en la fotografía.

En el siglo diecinueve, la fotografía era un medio nuevo, lo utilizaban muy pocos, que los límites entre tendencias y movimientos se trazaban con nitidez. Los fotógrafos trabajaban juntos, con un objetivo común, bajo *marcas* conocidas.

Al cambio de siglo se crearon salones y academias de bellas artes, se hacían más conservadoras y en lugar de favorecer los cambios y las incursiones, las impedían y censuraban.

"Durante la primera década del siglo XX la mayoría de los fotógrafos se esforzaban por conseguir la mayor aproximación posible a los fenómenos pictóricos. Esta actitud se remonta hasta sus orígenes en 1854 con O.G. Rejlander, a menudo calificado de *padre de la fotografía artística*, tendía conscientemente por dicha dirección." 5

Los esfuerzos de los fotógrafos por imitar a la pintura siguieron latentes entre principios de siglo y la Primera Guerra Mundial, aunque durante este mismo período también se hicieron las primeras contribuciones fundamentales para el conocimiento de las características propias de la fotografía.

La fotografía artística se mantuvo largo tiempo aferrada al estilo acufiado por el *impresionismo*, una de las diversas corrientes de expresión artística y de donde la fotografía se arraigó en contenido.

De este *expresionismo* fotográfico, su inicio puede fecharse hacia 1890 y su momento culminante hacia 1910, aún en los años treinta podían descubrirse sus influencias; esta tendencia prácticamente era igual en todos los países.

Las sociedades y clubes fotográficos desempeñaron en sus inicios una función social y constituyeron una plataforma para la labor crítica, pero en general tendieron a favorecer las actitudes más conformistas.

En la actualidad el trabajo individual es más fuerte que nunca y la mayor parte de los fotógrafos trabajan e investigan por su cuenta y en lo que les interesa.

"Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país, y las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más con la mirada, el mundo se encoge." 6

1.1.2 Historia de la fotografía periodística a nivel mundial.

1.1.2.1 Fotografía periodística propiamente dicha.

En 1880 aparece por primera vez en un periódico una fotografía reproducida con medios puramente mecánicos. Esporádicamente salían reproducciones fotográficas en la prensa, debido a su carácter casi *artesanal*, ya que reposaban sobre la técnica del grabado en madera.

La introducción de la foto en la prensa fue un fenómeno de capital importancia. Cambió la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo.

En el año de 1870 desembarcó en Estados Unidos Jacob A. Riis quien fue el primero en recurrir a la fotografía como instrumento de crítica social, ilustró sus artículos sobre las miserables condiciones de vida de los inmigrantes en los barrios bajos. La fotografía actuó como una arma de lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de las capas inferiores de la sociedad de la época.

El fotoperiodismo cobró su impulso en Alemania, donde colaboraron los primeros reporteros fotográficos, quienes dieron prestigio al oficio. En todas las grandes ciudades alemanas aparecen revistas ilustradas, se inicia la edad del periodismo fotográfico y de su fórmula moderna. De las páginas desaparecen cada vez más los dibujos, para dejar sitio a las fotografías que reflejan la actualidad.

Erich Salomon es el primero en fotografiar a gente sin que ésta se dé cuenta. Esas imágenes son vivas porque carecen de pose. Inventa de tal manera la fotografía *cándida*, la foto desapercibida tomada a lo *vivo*. De este modo comienza el nuevo fotoperiodismo moderno. Ya no es la nitidez de la imagen la que marca su valor, sino su tema y la emoción que despierta.

La nueva mentalidad democrática que se manifestó en la prensa ilustrada alemana, se cerró con la llegada al poder de Adolfo Hitler. Todos los que habían creado el fotoperiodismo moderno en Alemania propagarían sus ideas en el extranjero y ejercerían una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada; países como Francia, Inglaterra y Estados Unidos vivieron tal influencia.

Un ejemplo es la revista *Life*, compuesta enteramente de fotografías. Aunque en 1896, el *New York Times* había publicado un suplemento fotográfico, y otros periódicos le sucedieron en la idea, y fueron el *Mid-Week Pictorial*, y el *Panorama Parade*.

En cuanto a la actividad del fotógrafo, era una lucha continua por la imagen. Había que luchar contra los prejuicios que existían, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las dificultades que surgían a la hora de hacer fotos de gente que no paraba de moverse. Había que captarla en el momento preciso, cuando no se mueve. También había que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tiene un *deadline* al que había que anticiparse.

"En 1929, la mayoría de esos fotoreporteros utilizaban una cámara *Ermanox*, pero a principios de los años treinta Erich Salomon y Man, entre otros comienzan a usar la *Leica*. La invención de esa nueva cámara fue lo que abrió la vía del fotoperiodismo moderno." 7

La tecnología y los diversos cambios que en el mundo se vivían, fueron los factores que ayudaron al fotoperiodismo a perfeccionarse lentamente, pero con avances cada vez más significativos y decisivos.

En las guerras mundiales, la prensa estuvo llena de fotografías trucadas. Se publicaban fotografías de preferencia estimulantes y muy escogidas. Publicar fotos de las llamadas *secretas* se volvió uno de los atractivos de la prensa ilustrada.

La fotografía no era solamente una forma de ganar dinero en las empresas periodísticas, sino que sus creadores expresaban a través de la imagen, sus propios sentimientos y sus ideas sobre los problemas de la época.

Para que el fotoperiodismo accediera a la condición de medio masivo, era necesario que sus imágenes se difundieran en soportes periodísticos.

"En la actualidad, en la fotografía de prensa el cambio es lo informativo; lo habitual es redundante. Nos encontramos rodeados de fotografías redundantes, y esto sucede a pesar de que el periódico llegue todas las mañanas, y a pesar de que los carteles se renueven cada semana en las paredes de los edificios y en los aparadores de las tiendas. Este cambio constante es precisamente lo que se nos ha hecho habitual: una fotografía redundante reemplaza a otra fotografía redundante." 8

El cambio mismo es el que se ha vuelto habitual y redundante; y es el *progreso* mismo el que se ha vuelto desinformativo y ordinario. El reto es de cómo oponerse al flujo de las fotografías redundantes con fotografías verdaderamente informativas. El universo fotográfico transforma al hombre y/a la sociedad en autómatas.

1.1.2.2 Fotografía *Live*.

La fuerza crítico social de su denuncia, unida a un talento óptico, desembocó en resultados que se interpretaron como precursores de la fotografía *Live*. La fuerza expresiva de las fotos era más intensa de lo que hubiera podido lograr la narración de los hechos, que a muchas personas pareció exagerada.

Eugéne Atget estuvo motivado por la creencia de que todo aquello que despertara su atención era digno de ser retratado. Sus fotografías solo captaban aquellos motivos que le tocaban directamente, estaba convencido de que la realidad que actuaba sobre los sentidos no precisaba de mayor estilización artística.

El auge de la fotografía *Live* se basaba en el progreso de la técnica fotográfica y en las posibilidades de explotación de las propias fotografías.

En su calidad de abogado, Erich Salomon conocía bien el ambiente de los círculos sociales que retrataba en sus fotografías *Live*. Su obra fotográfica abarca cientos de fotografías de múltiples conferencias diplomáticas, admiradas aún hoy debido a su viveza. Destacan sus fotografías de famosos directores de orquesta en plena actuación pública, que constituyen contribuciones pioneras del retrato y trabajo periodístico.

Simultáneamente, algunos fotógrafos soviéticos realizaron fotografías de reportaje en interiores. Cabe citar el retrato periodístico del poeta Vladimir Marakovski." 9

La fotografía *Live* ejerció un importante papel, si bien en aquella época esta tendencia todavía no era conocida bajo el citado nombre, ya en la segunda mitad de los años veinte Boris Ignatovich se esforzaba por obtener una configuración efectivista en sus fotografías de los acontecimientos cotidianos donde no sucedía nada extraordinario. Sus obras poseían siempre el aliciente de una atmósfera viva, lograda por la elección del momento apropiado y por la observación de los grupos de personas en constante renovación.

En pocos países la fotografía *Live* logró una base tan amplia como en la Unión Soviética. Aparte del ya citado Ignatovich, entre los fundadores de la moderna fotografía periodística de este país, se encuentran Max Alpert, S. Fridland, G. Petrusov y Arkadi Shaichet.

"Desde una perspectiva actual puede considerarse a la Farm Security Administration (bajo la dirección de Roy E. Stryker quien aportó una completa información sobre las condiciones de vida en el medio rural); casi como una escuela de la fotografía *Live*. Algunos de los fotógrafos implicados adquirieron luego fama a través de importantes revistas, como en el caso de Gordon Parks, a través de la revista *Life*, o de Arthur Rothstein, a través de la revista *Look*." 10

Life fue fundada en 1936 en Estados Unidos; debido a la subida al poder de los nazis, las revistas alemanas quedaron estancadas y la fotografía periodística se trasladó a Estados Unidos, de ahí el origen de la revista norteamericana.

Se puede contemplar que la elección del momento apropiado e incluso del *instante decisivo* para la fotografía, cuya contemplación debía dar una impresión dinámica, contribuyó de forma decisiva a la formación de la fotografía *Live*.

Willi Baumeister da una definición de la esencia de la fotografía *Live*: "El fotógrafo transforma el movimiento de la vida en el reposo de la forma. El contemplador de una fotografía transforma por su parte, gracias a su fuerza imaginativa, el reposo de la forma en vida, en movimiento." 11

Los fotógrafos soviéticos crearon en los años veinte y treinta, un estilo dinámico de reportaje gráfico, que utilizaron de forma consecuente durante la guerra. Muchos fotógrafos consideraron su obligación participar en la guerra en calidad de reporteros gráficos, a pesar de que su trabajo en tiempo de paz era diferente.

Diez años después de la guerra hubo una colección ilimitada de fotografías *Live*. Esta circunstancia exigió que se hiciera un resumen de los resultados obtenidos hasta aquel momento. Edward J. Steichen en su calidad de director de la Colección Fotográfica del *Museum of Modern Art* de Nueva York se enfrentó al proyecto, y estructuró el amplio espectro de motivos de la fotografía *Live* en la exposición *The Family of Man*.

El espectro de la fotografía *Live*, quedó fijo en dicha exposición tuvo efectos persistentes sin perder su atractivo, teniendo en cuenta que los cambios sociales ofrecían cada vez más nuevos temas. De tal manera, los reporteros gráficos no podían quejarse de falta de motivos para trabajar.

Dentro del círculo en continuo crecimiento de fotógrafos dedicados a la fotografía *Live*, aparecieron paulatinamente diversas tendencias de especialización en una determinada temática, donde cada cual podía plasmar mejor su personalidad.

En la evolución estilística de la fotografía *Live* se hizo notar una consolidación de los métodos ya elaborados. La captación del instante fotográficamente más adecuado fue perfeccionado.

Los miembros de la fotografía *Live* obtuvieron constante provecho de otros logros de la fotografía creativa, con el fin de perfeccionar la composición formal de sus trabajos. Como ejemplo tenemos los efectos poéticos de la influencia del *surrealismo*, del *realismo mágico* y de la *fotografía subjetiva* que penetraron de forma creciente en la fotografía periodística.

Karl Pawek hizo esfuerzos por visualizar la evolución de la fotografía *Live* a partir de 1955, para lo cual organizó tres *Exposiciones Mundiales de Fotografía*, y se reunió una colección de trabajos tanto del repertorio de reporteros gráficos alemanes como de fotógrafos destacados de todo el mundo. Pawek mostró así un reflejo típico del mundo actual en su época, lo que exigió también la inclusión de fotografías muy brutales en la exposición.

Esta concepción despertó en numerosas personas un cierto temor, pues hasta ahora casi todo el público estaba acostumbrado a que la fotografía aprovecha sus posibilidades para *embellecer* la realidad.

"Respecto a las exposiciones, para la evolución del periodismo fotográfico tuvieron importancia dos de ellas, montadas por el fotógrafo Cornell Capa con el apoyo de Michael Edelson bajo el título de *The Concerned Photographer*. Ambas exposiciones mostraban series seleccionadas de determinados grupos de fotógrafos, quienes lograron poner de manifiesto su particularidad creativa en el campo de la fotografía *Live*." 12

La fotografía periodística se encuentra en una vinculación estrecha con la fotografía *Live*. Es inclusive una transformación de un enfoque artístico a un enfoque informativo y de ahí a muchas especializaciones, tanto teóricas como con la ayuda de los adelantos científicos.

1.2 Teoría contemporánea de la fotografía periodística.

1.2.1 Relación de la fotografía periodística con la realidad y objetividad.

"Joan Costa plantea que reproducir significa *volver a producir*, y representar, *volver a presentar o hacer presente* la apariencia del objeto ausente. Entre sumisión y subversión, el autor indica que la sumisión es, desde el punto de vista antes citado, la subordinación al acto de volver a presentar *el mundo tal cual es*. Se trata de una sumisión formal que en la medida en que es reproductiva y objetiva, deja de ser disconforme, esto es, creativa." 13

La realidad está constituida por lo cotidiano y lo empírico, lo que acontece ante nuestros sentidos en la dimensión espacio-temporal a nivel individual; es decir, la propia experiencia, aquello que podemos percibir como algo que está o que ocurre dentro de nuestro campo de sensaciones y de nuestro flujo temporal.

Esta idea está determinada por la cantidad efectiva de información registrada por el individuo en su cotidianidad. Con esta idea de la realidad, una descripción de ese proceso, Costa explica que la realidad "es el conjunto de percepciones y valores que permanecen en la memoria acumulativa como resultado de la experiencia y, respecto de la actitud sumisa es aquella que representan las fotografías." 14

La foto de reportaje es el registro del instante -la instantánea- o del acontecimiento, lo que en el curso del devenir es digno de ser registrado, mostrado y conservado. La fotografía se convierte en la memoria del mundo y da lugar a su segunda especificidad: la de ser imagen-documento.

En la fotografía objetiva, la noción gráfica queda limitada a las funciones de encuadrar y de fragmentar la imagen. No obstante ese *tono continuo* fotográfico asegura la indiscriminación óptica para dar una continuidad a la imagen.

Puede hablarse de una objetividad de la fotografía: en la medida precisamente en que ésta no rompe la continuidad del mundo real visible. Es relativamente admisible que el medio fotográfico pueda ser objetivo, lo cual es una idea ligada al modo literal (pero no por eso objetivo) de obtención de imágenes. Sin embargo no es en absoluto admisible que el fotógrafo deba ser objetivo. La objetividad, como el *realismo*, es ya una ideología más que una posición del sujeto. La neutralidad, o la objetividad se atribuye a la cámara, pero se olvida quien la manipula.

"La objetividad como el mito del *realismo*, es la polarización de la atención y raciocinio exclusivamente hacia el objeto observado, en detrimento del sujeto observador y olvidando al mismo tiempo que la objetividad del fotógrafo es siempre *la realidad como yo -ser subjetivo- la veo*, y que la objetividad del objetivo fotográfico es *la realidad tal como yo -artículo mecánico- la registro*.

La objetividad fotográfica se cristaliza en una representación de la realidad. La imagen fotográfica vuelve a hacer presentes cosas ausentes que están -o estuvieron- en otro lugar y en otro tiempo." 15

La coincidencia de mitos, cristalizados en la fotografía, pareciera tener culminación en la garantía de objetividad por medio del objetivo de la cámara; de no manipulación de la realidad -por conducto de la imagen mecánica-, sino presentarla tal como es en una imagen fiel y perfecta, *no contaminada* por la mano del hombre (como metáfora de la imperfección humana), por las subjetividades y las ideologías.

La compleja y simple ilusoria idea de objetividad, o de realismo, se polariza, pues en la fotografía mucho más que en cualquier otro medio de representación, y más que en una imposible objetividad individual en estado puro. La imagen fotográfica es la mediadora que garantiza una objetividad tal que la representación exacta del mundo sería imposible sin ella; por lo menos esa es la creencia comenta Joan Costa.

La *objetividad fotográfica* no es más que una simple idea, esto debido a que el registro fotográfico hecho por el objetivo de la cámara no es neutral o inocente como se le quiere, y que la visión *natural* del mundo ya esta hoy determinada por una visión artificial: la que hemos adoptado subliminalmente del medio fotográfico.

La intervención del fotógrafo sobre la realidad, para presentar el mundo visual tal como él lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa. Con esa participación, se pueden contemplar grandes rasgos, según Joan Costa; una fotografía literal u objetiva que muestra, una fotografía que interpreta y una fotografía que expresa.

Por otro lado, Joan Fontcuberta habla sobre la posición de Joan Costa: "Joan Costa, al igual que otros investigadores ha centrado algunas de sus obras en especular sobre la existencia de un lenguaje específicamente fotográfico y a revelar entonces su vocabulario expresivo.

Costa aconseja un triple enfoque de acercamiento, ya que la fotografía nos habla de la realidad, nos habla del fotógrafo y nos habla de sí misma. Así como encontramos elementos en la imagen fotográfica que pueden considerarse signos de una realidad exterior (caracteres analógicos o reproductivos) o signos de una realidad interior (caracteres psicológico-interpretativos o estilísticos)." 16

La opinión popular general ha creído que con la fotografía, simplemente, no se reproducía una imagen previa -un original hecho a mano-, sino directamente una escena de la realidad. La fotografía ha suplantado nuestra memoria; tal vez, más incluso que la visión, esa es la capacidad humana más intensamente reforzada desde 1939, concluye Fontcuberta.

Roman Gubern considera que Nadar había señalado ya en 1857 que "la teoría fotográfica se aprende en una hora; las primeras nociones de práctica en un día." 17

Por su parte Michael Langford considera que "en las primeras décadas de nuestro siglo, cuando ya la fotografía había sido plenamente aceptada como medio de expresión, una nueva generación adoptó el enfoque llamado *objetivo*; rechazaron las manipulaciones del motivo y de la imagen que anteriormente habían servido para asimilar las fotografías a pinturas y siguieron el ejemplo de la severidad del estilo moderno." 18

Vilém Flusser explica la relación de la fotografía con la Realidad y Objetividad. *Fotografiar* en el sentido propuesto, es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara; en otras palabras, estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables.

El fotógrafo busca las fotografías no *allá afuera*, sino dentro de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara. En este sentido, la distinción tradicional entre *realismo* e *idealismo* es superada por la fotografía: el mundo *exterior* no es lo *real*; tampoco lo son los conceptos *internos* del programa del aparato; lo *real* es la imagen tal cual.

Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforma la linealidad del discurso teórico en una superficie. En esto consiste, de hecho, la belleza específica de tales fotografías; es una belleza propia del universo de los conceptos. Muchos fotógrafos prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente porque revelan el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos.

Las fotografías en color contienen un grado más elevado de abstracción que las fotografías en blanco y negro. Estas últimas son más concretas y, en este sentido, *más verdaderas* sean los colores de una fotografía, más engañosos, esconden más eficazmente sus orígenes como teoría.

"La clasificación de *verdad*, para la información indicativa; *bondad* para la información imperativa, y *belleza* para la información optativa. Esta clasificación teórica no puede aplicarse realmente a la información concreta, ya que todo indicativo científico contiene aspectos políticos y estéticos, y toda optativa (una obra de arte) contiene aspectos científicos y políticos." 19

Las fotografías se reciben como objetos que cualquiera puede producir, y a los que cualquier persona puede tratar según lo desee. No obstante, considera Flusser, que son las fotografías las que nos tratan y nos programan para una conducta ritualizada que sirve de mecanismo retroalimentador para el mejoramiento de los aparatos.

Ahora, las decisiones humanas se toman con base en las decisiones de los aparatos; las decisiones humanas han degenerado en decisiones *funcionales*, y la intención humana se ha evaporado.

La tarea de una filosofía fotográfica consiste en revelar esta lucha entre el hombre y los aparatos en el reino de la fotografía, y así contribuir a una posible solución del conflicto.

El universo fotográfico puede servir de modelo para la existencia posindustrial en general, y que por tanto, una filosofía de la fotografía puede servir como punto de partida para cualquier filosofía que tenga por objeto las formas actual y futura de la existencia humana.

Petr Tausk rescata la posición de Paul Strand, y en su contribución destacó ante todo la objetividad de la fotografía, en la cual creía ver su verdadera naturaleza, y subrayó que precisamente por dicha particularidad se diferenciaba de todas las demás artes, totalmente *afotográficas*. Según Strand, el aprovechamiento de cada medio de expresión está en relación con la pureza en la que es empleado.

Sobre el aspecto técnico, Tausk considera que "el objetivo de la cámara solo puede impresionar en la capa fotosensible de la película aquello que existe realmente, aunque solo sea por unos breves instantes. La representación primaria de la realidad tampoco es destructible por insólitas técnicas del cuarto oscuro, sino que solo puede ser transformado en constelaciones insólitas." 20

El calificativo de *reconstrucción* no se refiere únicamente al proceso de producción de la parte técnica, sino además la influencia de la foto en el horizonte vivencial del fotógrafo, el cual como resultado ofrece una interpretación de la realidad.

La fotografía liberó en su día a la pintura de la obligación de reproducir la realidad actual por la imagen. Hoy en día, la televisión se ha hecho cargo de la misión de informar sobre la actualidad, antes una de las principales obligaciones de la fotografía eran las revistas ilustradas. Parece que la televisión prestará hoy a la fotografía un servicio parecido al que ésta prestó lustros antes a la pintura. De esta forma la fotografía pudo dedicarse con mayor profundidad y responsabilidad a la interpretación artística de la realidad.

La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis). El efecto de la realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó a la semejanza existente entre la foto y su referente.

La fotografía, es considerada como una imitación de la realidad. Esa capacidad la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma *automática, objetiva, casi natural*, sin que intervenga directamente la mano artística.

El papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo. Sin embargo la imagen fotográfica, si se le mira concretamente, presenta muchas fallas en su representación pretendidamente perfecta del mundo real.

La foto, fija un aspecto de lo real que no es otra cosa que el resultado de una selección arbitraria, o sea, una transcripción que consiste de todas las cualidades del objeto; de las cuales solo se retienen las cualidades visuales que se dan en el instante y a partir de un punto de vista único.

Es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados *realistas y objetivos*.

No podrá la fotografía ser un espejo del mundo, puesto que no puede revelar la verdad empírica, se desarrollan diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo. Por el trabajo que implica la foto se convertirá en parte reveladora de la verdad interior (no empírica). Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad.

Las nociones de semejanza y realidad, de verdad y autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, es unícono.

La imagen de la foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma más que afirmar su existencia. La foto puede llegar a ser semejante (ícono) y adquirir sentido (símbolo).

Cada uno sabe que lo que se nos muestra en una imagen remite a una realidad no solo exterior sino también (y sobre todo) anterior. Toda foto solo nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano.

Por verídica que sea -puesto que sabemos que lo que necesariamente ha existido- la foto, porque es diferida, escindida, agujereada, es también una imagen vacilante en la certeza. De allí obtiene su singular fascinación. Considera Dubois: "yo sé que lo que veo efectivamente ha estado ahí, y sin embargo jamás podría verificarlo verdaderamente, solo puedo dudar, solo puedo decirme que tal vez no era eso." 21

La fotografía define una verdadera categoría epistémica, irreductible y singular, una nueva forma no solo de representación sino más fundamentalmente aún de pensamiento; que nos introduce a una nueva relación con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, el ser o el hacer.

Toda fotografía produce una *impresión de realidad* que en el contexto de la prensa se traduce por una *impresión de verdad*. La fotografía no solo es un medio de descubrir la realidad; esto es, la naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. La cámara influye en nuestra manera de ver y crear la nueva visión.

Ante la aparente mecanicidad de la fotografía no hace más que reforzar las posibilidades de ficción, simulacro e ilusión realista. La foto de prensa es la traducción espacial del esfuerzo humano por atrapar la realidad cotidiana. El espacio que deja ver una foto de prensa es un artificio de semejanza sensible que ha sido ampliamente estudiado y convertido, en una norma de representación en la historia de la imagen durante el Renacimiento, recibiendo el nombre de *perspectiva*.

"La *deixis* es un modo particular de actualización de ciertas competencias. Así, la *deixis* periodística puede considerarse la transformación en discurso informativo de las reglas a propósito de un acontecimiento. El quién, cuándo, dónde, de la información se convierte en *las huellas* que dejan los personajes, el espacio y el tiempo en la foto." 22 Esto se entiende cuando los contenidos de la foto de prensa son los aspectos narrativos. Una foto es narrativa ya desde el momento en que existe un punto de vista de alguien que ha elegido esa perspectiva para dar a conocer la escena.

Si lo anterior no fuera así, no se entiende como una foto de prensa, cuya aparente misión es vehicular una información o ilustrar el contenido de una noticia, tiene otras funciones parainformativas como la ironía, la provocación o la persuasión. La foto de prensa y la imagen en general no pueden expresar significados fijos ni estables.

El contenido en una foto de prensa no es nunca explícito sino latente, no es tampoco visual ni evidente sino conceptual y problemático. El contenido de una foto de prensa tampoco es obvio sino que se interpreta a través de unidades culturales que están fuera de la imagen e incluso del periódico y que pertenecen al contexto o visión del mundo (conocimiento, memoria, escala de valores, rol social desempeñado, etc.)

La foto de prensa se presenta como una enciclopedia donde lectores diversos pueden buscar significados según sus intereses. Independientemente de su objetividad y grado de manipulación, puede incrementar *el saber del lector* a través de un proceso continuo de aprendizaje que representa la lectura activa. El proceso es doble porque el lector aprende del mundo leyendo las fotos, pero al mismo tiempo aprende a leer una foto de prensa.

Dada su naturaleza material, es una doble ruptura de la continuidad de la realidad y del mundo: disparar una foto es fijar el tiempo de un gesto o movimiento dentro del fluir de los acontecimientos; encuadrar con la cámara es escoger una porción del mundo, un punto de vista entre muchos de los que encierra el espacio continuo donde se mueven objetos y personas. Toda foto es una alteración no solo de la realidad sino también de nuestra visión de ella.

La foto de prensa crea el acontecimiento, allí donde el fotógrafo decide apuntar su cámara, allí nace la escena informativa. Esto es tan cierto que si cambiamos el punto de vista o la escena, cambia el acontecimiento. Es siempre una visión parcial de un acontecimiento, no existe una foto total de un hecho, puede haber muchos puntos de vista sobre el mismo fenómeno pero una foto no agota el conocimiento de una acción, de un objeto o personaje.

No se limita a expresar el acontecimiento puro ya que siempre existe un cierto grado de connotación, en este sentido, la imagen es la ocasión o la causa para transmitir *algo más que noticia*. El carácter de la foto de prensa tiende a afirmarse a través del punto de vista de la escena haciendo visible un objeto o personaje negando cualquier otra representación.

En una foto se dicen cosas que no se pueden decir en un texto escrito. Pareciera como si con una foto en mano se pudiera traspasar la frontera de los tópicos ideológicos del periodismo liberal: objetividad, transparencia de la información, veracidad, confrontación de las fuentes, neutralidad y demás.

A la imagen hay que quitarle su opacidad e interrogarla por su significado, porque la imagen, una foto, se halla suspendida entre lo real y lo imaginario, no revela su significado sino al que sabe plantear la pregunta.

La foto de prensa no informa del cuándo del acontecimiento sino del instante en que éste fue detenido. La foto, al detener el tiempo se convierte en un agujero temporal en el flujo de la información. La foto debe inmovilizar la escena para que ésta se haga visible. No hay acontecimiento visible si no hay ruptura del cordón umbilical que lo une al tiempo. La foto de prensa, cortando la continuidad y agujereando el tiempo, es la muerte del acontecimiento.

La foto de prensa no se superpone al acontecimiento, no es una realidad periodística superpuesta a una realidad *original*, sino que, como toda información, es una rapia de la realidad, un plagio en el sentido de sustracción de una parte del mundo. Toda fotografía toma una parte y excluye el resto para dejarlo fuera de campo, invisible." ⁶¹ Pero la parte no es una fracción es una totalidad. Cada foto se presenta como la totalidad del acontecimiento.

1.2.2 Fotografía e historia.

Durante el segundo milenio, a de C., el hombre llegó a estar alienado respecto de sus imágenes. Algunos hombres, trataron de restituir la intención original de las imágenes; trataron de destruir la pantalla a fin de abrir nuevamente el camino hacia el mundo. Su método consistió en romper los elementos de la imagen de la superficie y alienarlos. Inventaron la escritura lineal, al hacerlo transcodificaron el tiempo cíclico de la magia en el tiempo lineal de la historia, creando la conciencia histórica y la historia en el sentido propio del término.

La situación en el siglo XIX fue que, debido esencialmente a la invención de la prensa y al movimiento compulsivo hacia la educación pública, todos aprendieron a escribir. Se produjo una conciencia histórica generalizada, la cual llegó a penetrar hasta aquellos estratos sociales que hasta entonces habían vivido *mágicamente*: el campesinado.

Los campesinos empezaron entonces a vivir históricamente y se transformaron en el proletariado. Esto fue posible en gran medida gracias a lo barato que eran los textos: libros, periódicos, folletos y demás. Todo tipo de texto era barato, y produjo una conciencia histórica barata, junto con un pensamiento conceptual igualmente barato.

Esto dio pie a dos desarrollos divergentes. Por una parte, las imágenes tradicionales empezaron a refugiarse de la inundación de textos, desplazándose hacia los museos, salones y galerías; se volvieron herméticas (es decir, indescifrables para el público en general) y perdieron su influencia en la vida cotidiana.

Por otra parte, se produjeron textos herméticos ante los cuales el pensamiento conceptual barato no fue competente; tales textos herméticos se dirigían a un grupo selecto de especialistas (como la bibliografía científica, por ejemplo).

La civilización siguió tres rutas: una hacia las *bellas artes*, alentada por las imágenes tradicionales enriquecidas por conceptos; otra hacia la ciencia y la tecnología, fomentada por los textos herméticos; y una hacia las masas, alentada por los textos baratos. Las imágenes técnicas fueron inventadas a fin de evitar que la civilización se desintegrara a partir de esta división y su propósito fue constituir un código general válido para la sociedad como un todo.

Las fotografías tienen mucho que decir, a condición de que se le sepa interrogar adecuadamente. Por tanto, si consideramos las fotografías como documentos, y como tales se quieren estudiar se debe tener en cuenta que "la metodología histórica moderna utiliza simultáneamente múltiples instrumentos (la lingüística, la etnología, la economía, la psicología, sobre todo la psicología colectiva, la sociología); las imágenes fotográficas en tanto que semidocumentos, exigen para ser leídas correctamente la utilización simultánea de estos instrumentos además de nociones precisas de historia general, ligadas a un conocimiento de las teorías de los mass-media, de la historia del arte, en la medida en que estas imágenes vehiculan un momento expresivo." 23

Antes de la Revolución Industrial, el hombre era la constante en las relaciones, y las herramientas eran las variables; después, las máquinas fueron las constantes y los hombres las variables. Antes, las herramientas trabajaban en función de los hombres; después los hombres trabajaron en función de las máquinas.

"La invención de la fotografía es el punto de la historia en el que todos los fenómenos culturales empezaron a sustituir su estructura lineal de deslizarse, por la estructura estocada de combinaciones programadas. Esto es, esta crítica no manifiesta un retorno a la estructura mecánica de la experiencia, del conocimiento y de la evaluación como resultó de la primera Revolución Industrial, sino un avance hacia la estructura cibernética propia de todo aparato." 24

En la época moderna, el problema se encarna en la pugna entre ciencia textual e ideologías imaginarias. Es una lucha dialéctica; a medida que la cristiandad combate el paganismo, absorbe imágenes y ella misma se paganiza; a medida que la ciencia lucha contra las ideologías, absorbe imágenes y se ideologiza.

1.2.3 Fotografía periodística y otros géneros.

Existen muchos y variados géneros fotográficos: la biofotografía, la foto de prensa, la foto comercial o publicitaria, la tarjeta postal, el retrato y la foto de ordenador, las fotos militares y la holografía. Estos texto/géneros vehiculan un conjunto de *información sobre y de la sociedad*.

Explica que "los géneros son sistemas de reglas (técnico-estilísticas) a las cuales hacen referencia las fotografías para realizar sus objetivos comunicativos y significativos. En este sentido, se podrían distinguir dos grandes familias o estructuras de géneros fotográficos: aquellas que dan importancia al contenido (y tendríamos por ejemplo, el conjunto de rasgos distintivos que caracterizan a la fotografía informativa o documental) y aquellas que ponen el énfasis en la expresión (es decir, el conjunto de reglas gráfico-perceptivas que orientan el producto hacia los niveles formales o significantes)." 25

Si bien Vilches es técnico y propositivo en su concepción de los diversos géneros de la fotografía, incluida la periodística; la aportación de Petr Tausk es interesante por describir los géneros de la fotografía en sus inicios.

Como la fotografía estuvo vinculada a la pintura, cuando ésta tuvo transformaciones, también fueron cambiando lentamente los ideales de la fotografía. De importancia fue la historia del *impresionismo*, cuya conformación como corriente estilística fue favorecida, hasta cierto punto, por la fotografía.

También el retrato, que desde la invención de la fotografía había sido de interés, constituía un importante tema de la fotografía artística. Con el fin de lograr unos efectos pictóricos, los fotógrafos se esforzaban por conseguir la mayor estilización posible. Esta concepción queda bien demostrada en el retrato de la obra de H. Berssenbrugge.

Entre las propiedades negativas de la fotografía artística se encontraban la acentuación de aquellos elementos que eran típicamente pictóricos y que se encontraban en contradicción directa con la característica de la reproducción fotográfica. Esta fue una de las razones de que la fotografía no lograra conquistar en aquella época su reconocimiento como género independiente entre las artes.

"La penetración con el ambiente permitió al retratista August Sander lograr unas fotografías realistas, concisas. Trabajó primero como minero, antes de dedicarse (a partir de 1899) profesionalmente a la fotografía. Acaso su primera profesión le facilitó la comprensión de lo realmente importante en el hombre, puesto que veía la tarea de los retratos no en una adaptación al clisé de los ideales de la época, sino en la reproducción realista de los rasgos que marcaban la personalidad de un rostro." 26

Quizá marcaba una especialización, el comienzo en algún género o tipo de fotografía. Se debía pertenecer a ese ambiente o conocerlo muy a fondo para proyectar un trabajo impecable en el ámbito.

Algunos fotógrafos artísticos ya habían descubierto la exactitud fotográfica como medio estilístico, a partir de ahí se buscó la acentuación de la nitidez fotográfica. Este proceso desembocó finalmente en una concepción que recibió el calificativo de *Nuevo Realismo*.

Esta denominación (Nuevo Realismo) fue empleada primero en la relación con una corriente estilística de la pintura. El crítico de arte G.F. Hartlaub la acuñó en 1925; los cuadros que el crítico caracterizó de tal forma, tenían en común la intención de reproducir los retratos, pero también los paisajes y bodegones de la forma más objetiva posible, en su esencial real.

Esta concepción artística de la fotografía quedó de manifiesto con Albert Renger-Patzsch, quien había iniciado sus actividades fotográficas según el espíritu de la fotografía artística *impresionista* hasta convertirse paulatinamente en defensor del *realismo* frente al más antiguo estilo romantizante.

Como un grito de guerra contra aquellos fotógrafos para quienes la fotografía no era suficientemente *artística* publicó en 1928 el libro *Die Welt ist schön* (El Mundo es Hermoso), que actuó como manifiesto del *realismo* y en el cual resumió con las siguientes palabras su concepto de la fotografía: "Dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas sin prestamismos de la pintura." 27

Hans Günther veía en la fotografía más bien un medio de documentación para la reproducción de la *belleza técnica* que un medio para la expresión artística, elegía los ejemplos fotográficos de tal forma que confirmaran su tesis de que la fotografía reflejaba con especial fidelidad el espíritu de la problemática contemporánea.

El *nuevo realismo* ejerció gran influencia en la reproducción fotográfica creada para la publicidad o para los catálogos de empresas importantes. Numerosos fotógrafos estaban fascinados por este campo de trabajo y su *realismo*.

La noción de la importancia del *realismo* en la fotografía era tan poderosa, que algunos pintores soviéticos, conocidos como pioneros del arte abstracto, como es el caso de Aleksandr Rodtschenko, se entregaron más al *realismo*. Con el fin de glorificar la técnica, Rodtschenko subrayaba en sus fotografías ante todo las formas geométricas de los productos industriales por medio de perspectivas desacostumbradas.

En torno a Edward Weston se formó en 1932 un grupo de fotógrafos que, ya en el nombre adoptado: *f 64* declaraba su programa. Significa que se esforzaban en obtener en sus fotografías la máxima profundidad de campo y la mayor precisión de detalle por medio de menor apertura de diafragma posible.

Las experiencias obtenidas por esta escuela (f 64) tuvieron un valor pionero para la evolución de la fotografía moderna, dado que fomentaba en gran manera el proceso de concientización sobre la esencia de la fotografía. Su rápida difusión no solo se debió a que había llegado la hora para su forma de ver la realidad, sino también a que sus fotografías podían ser aprovechadas socialmente.

Fueron tres factores principales los que determinaron el ulterior desarrollo de la fotografía *glamour*, que buscaba tanto unos efectos decorativos como la idealización del rostro humano: la política de las relaciones públicas de la cada vez más potente industria cinematográfica, las columnas de ecos sociales en los periódicos más importantes, así como las revistas de moda en constante auge. Todas estas influencias crearon una base muy favorable para la especialización de algunos fotógrafos en este campo.

El *surrealismo* resultó ser favorable para el aprovechamiento de las posibilidades de expresión artística en la fotografía. Es posible que este encuentro entre la fotografía y el *surrealismo* se viera favorecido por las ganas de experimentación que mostraron los representantes surrealistas.

El *surrealismo* era capaz de ofrecer una diversidad de formas de expresión individuales, pues la pertenencia a esta corriente artística solo exigía el reconocimiento de la máxima del teórico surrealista André Bretón, -de que la potencia creadora del subconsciente y del inconsciente debe liberarse en actividad artística sin la menor influencia por parte de las barreras conscientes de la lógica-.

Estas composiciones (basadas en la acción de la naturaleza y los actos humanos involuntarios) despertaron el interés de los fotógrafos influidos por el *surrealismo*.

Los ojos de los fotógrafos encontraron a menudo en la vida cotidiana objetos y motivos en total concordancia con las visiones oníricas surrealistas. Debido a su sensibilización por tales constelaciones, pudieron conferir a tales sujetos fotográficos el carácter de una obra de arte.

Para algunos fotógrafos, el *surrealismo* significaba el primer encuentro con el *arte de ver*, que posteriormente emplearon con éxito para otros muchos fines, y no solo para fotografías de efecto surrealista.

El punto de partida en la composición de la fotografía en los primeros años de posguerra fue la concepción clásica de destacar los rasgos nobles del rostro y la belleza de la figura, cosa que dominaba con especial maestría Irving Penn.

En los cincuenta el movimiento *neodadaísta* en torno a Robert Rauschenberg recibió en Estados Unidos la denominación de *new-realism*, pero más tarde se le dio la etiqueta de *por-art* ya que concentraba su temática a la realidad urbana y a la cultura trivial del consumo.

La difusión del *pop-art* todavía tuvo otra consecuencia importante: con la vuelta de la realidad a la pintura también se volvió a reconocer la interpretación de lo real como artístico, lo cual llevó también a adquirir la calidad artística de una fotografía y a la difusión de la fotografía como medio artístico.

El artista procesual, y fotógrafo Duane Michals partió de su propia obra cuando en el prólogo de *Chance Meeting* escribió: "No paso por las calles con mi cámara en busca de la vida. No soy reportero. No soy contemplador. Soy vida. Lo soy. Los cuadros que veo en mis ideas son más valiosos y reales para mí que cualquier acontecimiento que pudiera contemplar casualmente en la calle. Yo soy mi propia limitación. Todo acontecimiento en mi conciencia es material para mis fotografías." 28

La mayoría de los fotógrafos que se dedicaban al retrato psicológico, se especializaban como Gisèle Freund, en personalidades famosas, dado que de esta forma podían informarse extensamente antes de retratarlos y desarrollar ya una idea de cómo configurar la foto.

Para obtener un retrato de tipo psicológico, el fotógrafo tenía que saber muchas cosas acerca de la persona a retratar, puesto que solo captando las características que marcaban el perfil se podía lograr un estudio psicológico del retrato.

Ha quedado probado que para el retrato psicológico son muy importantes los ojos, dado que esta zona visibiliza el interior de las personas. Esto presupone sin embargo, que el fotógrafo tenga el suficiente contacto con la persona a retratar, para que esta se comporte de forma natural y actúe como lo hace habitualmente.

En la evolución del retrato psicológico fue manifestándose de forma creciente la tendencia a retratar a la persona en un ambiente que fuera típico de ella.

El aprovechamiento de ese ambiente característico es también típico de otra corriente moderna de la fotografía, la del retrato con símbolos. A diferencia del retrato psicológico, aquí el efecto conseguido no se reduce a la expresividad del rostro, sino que gran parte del significado está en unos símbolos manifiestos. A menudo el rostro mismo del retratado solo ocupa una porción mínima de la foto, para dejar paso a los elementos simbólicos.

Las imágenes obtenidas por medio de la fotografía conocen todos los usos sociales (el campo de la aplicación), por una parte, y todos los grados de la iconicidad (el mundo de las imágenes), por la otra.

Con cada cambio de canal, la fotografía cambia su significado: de un significado científico a un significado político, a un significado comercial, a un significado artístico. De esta manera, la división de las fotografías en canales no es un simple proceso mecánico; es un procedimiento de codificación. Los aparatos de distribución imprimen en la fotografía su significado final para el receptor.

"El fotógrafo participa activamente en este proceso de codificación. Cuando produce sus fotografías, el fotógrafo normalmente se dirige hacia un canal específico de distribución, y codifica sus fotografías para que funcionen en ese canal: produce la fotografía para un diario científico determinado, para un tipo específico de periódico, para fines particulares de exhibición, etc. El fotógrafo recurre a un canal de distribución por dos razones primero, porque un canal particular le permite llegar a un público más amplio; segundo, porque normalmente se le paga por producir una fotografía para un canal particular." 29

La fotografía puede adoptar sobre cada tema un canal determinado, tanto en el acercamiento objetivo característico de la investigación científica o el diagnóstico médico como en el más personal propio de la fotografía de paisajes o de modas.

Se considera el motivo como un problema en cuya resolución se recurre a la fotografía como una herramienta de registro de información. En todos estos casos se habla en general de fotografía aplicada; el grado de especialización es elevado y casi todos los fotógrafos son profesionales que cubren un solo campo de trabajo.

El fotógrafo debe saber primero el tipo de información necesaria, para después escoger el equipo y los materiales idóneos. La información puede ser un determinado animal en su hábitat natural, una imagen para ocupar un cartel anunciador de proporciones específicas o la fotografía necesaria para establecer un diagnóstico. A veces basta el equipo más sencillo pero utilizado con sentido de la oportunidad, como suele ocurrir en el periodismo gráfico. En otros casos hay que recurrir a los equipos más especializados.

La historia natural, la arquitectura, el paisaje, el retrato, los deportes, y el periodismo gráfico dan mucha más libertad de interpretación. Son temas que exigen una combinación de conocimientos técnicos -fotográficos y del motivo- e intuición para la composición.

En la fotografía deportiva y de historia natural es frecuente el empleo de equipos de control remoto para resolver los problemas planteados por localizaciones difíciles o para no perturbar al sujeto fotografiado. Pero aun así, es imprescindible el conocimiento, incluso profundo, del tema; muchos fotógrafos deportivos son o han sido deportistas, y las mejores fotografías de historia natural son frecuentemente obra de biólogos.

En reportaje y retrato la situación es justamente lo contrario: para captar esa expresión fugaz o ese instante irreplicable que resumen una situación es preciso estar continuamente en guardia. Sin embargo, y como demuestra la práctica, esto no significa que no haya lugar para la interpretación personal.

El fotógrafo adopta un enfoque rigurosamente profesional. La fotografía profesional es cara; la investigación científica exige instrumentos muy costosos, mientras que la publicidad o el reportaje demandan con frecuencia viajar a lugares muy alejados.

Una información periodística, un diagnóstico médico exacto o un estudio eficaz sobre una región y su desarrollo, son a veces imposibles sin fotografías. Todo ello contribuye a que estos temas sean tratados casi exclusivamente por especialistas; raras veces es posible dedicarse a todo y conseguir siempre el elevado nivel de calidad de un verdadero profesional.

Una imagen caracterizada por un estilo definido revela la actitud del fotógrafo con tanta claridad como su contenido. Frecuentemente es posible identificar al fotógrafo simplemente observando su obra, el motivo, el tratamiento, la forma de presentación, etc; tienen rasgos comunes que definen al autor.

Esa vigorosa individualidad no emana del trabajo seguro, inofensivo y técnicamente convencional, sino que frecuentemente es consecuencia de una forma de ver las cosas que atrae a unas personas y molesta a otras. El estilo evoluciona a partir del descubrimiento por el fotógrafo de ideas, opiniones o inquietudes originales que se han desarrollado con independencia de las reacciones críticas.

"Bajo la denominación de *estructuralismo*, por ejemplo, cabe tanto la obra de algunos fotógrafos actuales como la de los que dieron nombre al movimiento hace ya cuarenta años. Otras categorías, como el *metaforismo*, el *simbolismo*, el *surrealismo*, el *dinamismo* y el *abstraccionismo*, se funden unas con otras y aparecen con más o menos fuerza en la obra de fotógrafos actuales que, por su parte, mantienen una actitud fuertemente individualista." 30

Cuanto más fotógrafos y más fotografías se estudian y se conocen, tantas más cosas de interés se descubren en todos ellos. Al igual que al estudiar cualquier otro medio artístico, en fotografía empiezan a descubrirse las influencias de unos autores en otros y de las condiciones sociales y las corrientes culturales imperantes de la época en todos.

Es posible identificar en la obra de un fotógrafo rasgos que la identifican con otros movimientos artísticos. En los primeros tiempos de la fotografía, la timidez y el complejo de inferioridad llevaron a muchos fotógrafos a imitar los estilos artísticos entonces en boga, probablemente para hacer obvias las relaciones entre su medio y los más tradicionales.

En la actualidad, los estilos pictóricos siguen influyendo, pero lo que ahora ocurre no es una simple imitación, sino una fertilización fructífera, recíproca y muy compleja y difícil de materializar en hechos muy concretos.

1.2.4 Fotografía y técnica.

El fotógrafo no desarrolla su estilo empeñándose en ser diferente ni esforzándose por dominar una técnica difícil o especial; el estilo surge de forma natural a partir de la comunicación entre cierta forma de ver el mundo y la confianza en uno mismo, y ambas cosas tardan en madurar. Y una vez madurado es muy fácil abandonarse a la tentación de convertirlo en un estereotipo.

"El conocimiento del avance de la técnica facilita el análisis de las fotografías. Los hechos más notables con los que hay que familiarizarse son: la invención de las cámaras portátiles en la década de 1890, que supusieron la liberación de los puntos de toma estáticos hasta entonces obligados." 31

El fotógrafo decide en primer lugar fotografiar, luego elige el tema, su tipo de aparato, su película, busca su buena focal, determina su tiempo de exposición, calcula su diafragma, regula su puesta a punto, posiciona el ángulo de visión, operaciones éstas -y muchas otras- constitutivas del acto de la toma y que culminan en la decisión última del disparo en *el momento decisivo*.

Durante el revelado y el positivado todas las elecciones se repiten (formato, papel, operaciones químicas, trucos eventuales); a continuación, siempre *culturales* (en grados diversos), que definirán los usos de la foto periodística, de la exposición en galerías de arte al uso pornográfico, de la foto de moda a la fotografía judicial, etc." 77

Considerada la fotografía como un documento autenticador que ocupa el grado cero en la escala manipulativa, se olvida que toda foto es una opinión del fotógrafo acerca de aquello que fija sobre la emulsión fotosensible, opinión expresada a través de su emplazamiento, de su encuadre, de su angulación y del momento elegido para el disparo. Si la fotografía es una especie de mirada ortopédica, el fotógrafo fabrica su imagen tomando una multitud de opciones de técnica ortopédica ante la realidad que se ofrece a su cámara.

Para que el fotoperiodismo pudiese desarrollarse fue necesario que la fotografía alcanzara requisitos técnicos, en primer lugar la posibilidad de fijar imágenes con exposiciones muy breves.

Sobre los aspectos técnicos de la cámara, la reducción del peso de la cámara, un visor directo, un manejo general rápido, así como una reserva de seis, ocho, diez y por lo general doce fotografías, auguraban unas posibilidades completamente nuevas en el arte de la reproducción de la realidad.

El desarrollo de la técnica fotográfica supuso para los reportajes la ventaja de la instantánea. Entre las guerras mundiales aparecieron en el mercado modelos de cámaras que ya iniciaron el progreso técnico.

Con respecto al cambio en el estilo de trabajo del fotógrafo moderno lo constituyó la aparición de la cámara *Reflex* de doble objetivo en 1929.

Para la fotografía moderna posiblemente todavía fueran más importantes los progresos técnicos obtenidos en el campo de los materiales fotográficos, pues el aumento de su sensibilidad acercó a los fotógrafos al ideal de poder retratar todo lo visible.

Solo es capaz de transformar su vivencia personal en fotografiar aquel que es capaz de traducir su idea creativa de forma técnica adecuada. El equipamiento técnico puede limitar las posibilidades para el trabajo de los fotógrafos. Con la creciente popularidad de la fotografía se desarrollaron los accesorios especiales que, pocos años antes, todavía eran considerados como complementos especiales para estudios científicos y se fabricaban de forma casi artesanal.

La fabricación masiva de tales productos fue fomentada por los numerosos aficionados que adquirirían tales accesorios principalmente por entusiasmo hacia tales refinamientos técnicos. El fotógrafo profesional, por su parte, empleó esos pequeños *milagros de la técnica* para experimentos creativos.

La imagen técnica, es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los científicos. La posición histórica y ontológica de las imágenes técnicas es diferente de la que ocuparon las imágenes tradicionales, precisamente porque aquellas son resultado indirecto de los textos científicos aplicados.

Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas, por su parte, son abstracciones de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y estas a su vez son abstraídas del mundo concreto.

El carácter, aparentemente no simbólico, *objetivo*, de las imágenes técnicas hace que el observador las mire como si no fueran realmente imágenes, sino una especie de ventana al mundo. El observador confía en ellas como en sus ojos. Si las critica, no lo hace con una crítica de la imagen, sino de la visión; sus críticas no se refieren a la producción de imágenes sino al mundo *en cuanto visto a través de ellas*. Tal actitud acrítica hacia las imágenes técnicas es peligrosa en una situación donde dichas imágenes están a punto de desplazar los textos.

La actitud acrítica es peligrosa porque la *objetividad* de la imagen técnica es una ilusión. Las imágenes técnicas son en verdad imágenes, y como tales son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico aun más abstracto que las imágenes tradicionales.

La fotografía fue el primero de todos los procesos de la imagen técnica, inventada en el siglo XIX para re-cargar los textos de magia, aunque quizá sus inventores tampoco fueron conscientes de este propósito. La invención de la fotografía es precisamente un acontecimiento histórico tan importante como lo fue la invención de la escritura lineal. Con la escritura, la historia en cuanto tal comienza como la lucha contra la idolatría.

El fotógrafo bien podría pensar que cuando selecciona sus categorías, aplica sus propios criterios estéticos, epistemológicos o sociopolíticos; bien puede creer que producirá imágenes artísticas, científicas, o comprometidas políticamente, y que la cámara es poco más que una herramienta en su empeño.

Los criterios, aparentemente al margen del aparato, están inscritos en el programa de la cámara de manera aproximada. A fin de poder seleccionar las categorías de la cámara, tal como están inscritas en ella, el fotógrafo deberá *regular* la cámara. Esto es en esencia un acto *técnico y conceptual* (siendo el concepto un elemento claro y preciso del pensamiento lineal). A fin de regular la cámara para imágenes artísticas, científicas o políticamente comprometidas el fotógrafo deberá ser capaz de concebir lo que él entiende por *arte, ciencia y política*.

La foto de prensa, es un producto determinado por las propiedades técnicas (de la cámara, del proceso de revelado y de la puesta en página). Se encuentra estrechamente determinada por su contexto expresivo físico, constituido por la superficie de la página ocupada por los titulares y los textos escritos.

1.2.5 Fotografía y comunicación.

Joan Fontcuberta explica atinadamente que "ya no podemos recibir información de algo sin la mediatización de un canal y de un código. Por lo tanto quedamos inevitablemente a merced de las características de los medios. Si nuestras expectativas referentes a *verdad* y *realidad* se han condicionado por haber aceptado las características de un medio específico como modelo de pensamiento, tenderemos a reducir nuestra habilidad general para diferenciar entre *realidad* y *código de comunicación*. Así podemos perder la habilidad de responder directamente a los sucesos, porque no los experimentamos sino a través del filtraje de un código." 32

La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo. La fotografía inaugura los *mass media* vitales, cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo que se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona de acuerdo con los intereses de quienes son los propietarios de la empresa: la industria, las finanzas, los gobiernos.

El uso de la imagen fotográfica llega a ser un problema ético desde el momento en que puede servir deliberadamente para falsificar los hechos.

"Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos. Para otros la fotografía es un medio de realizar sus aspiraciones artísticas personales." 33

La foto de prensa se presenta siempre como una esclava de la novedad, de la curiosidad, de lo inédito, al contrario de la publicidad y la propaganda que son repetitivos, redundantes y saturadores de la imagen.

La práctica periodística realizada sobre los contenidos de la foto de prensa se refiere a los procedimientos que en la retórica reciben el nombre de *tropos*, es decir, operaciones que se realizan con figuras del lenguaje cuyo carácter semántico se encuentra trasladado. Se trata del empleo de las palabras en el sentido distinto del que propiamente corresponde.

La imagen de prensa tiende a comportarse en términos de sorpresa y espectáculo y por ello su movilidad no está en contradicción con su función de comentario. La foto, si no es algo excepcional y que genere una noticia por sí misma, depende siempre de la exigencia de las noticias. La movilidad de la imagen de prensa está relacionada con lo imprevisto del género informativo y con la esencia del carácter informativo del objeto: lo inesperado, lo original, lo desconocido.

La foto de prensa escapa de los personajes anónimos, busca especialmente al sujeto conocido; cuanto más popular es el protagonista más espectacular es la noticia.

En la prensa, la gestualidad de los protagonistas es menos codificada que los planos fotográficos en que aparecen, y en general sus actitudes fisionómicas destacan un rasgo de personalidad diferenciada (que puede ser fácilmente caricaturizada por los dibujantes, ya que la foto se hace en circunstancias comunicativas diferentes a la pose o al acto consciente del sujeto).

La introducción de una metodología para estudiar el efecto producido en la recepción humana es útil en dos sentidos: en primer lugar, en el horizonte de referencias objetivamente formulables determina para cada fotografía el momento de la historia en que aparece, los factores principales que la determinan, tales como las influencias de formas y estilos anteriores. De este modo se puede reconstruir el horizonte de expectativa de una obra de arte, en función de la naturaleza y de la intensidad de su efecto sobre un público determinado.

En segundo lugar, se revaloriza el producto fotográfico como objeto cognoscitivo que propone un tema a través de la actualización de un punto de vista y la competencia común entre autor y lector de la fotografía.

La fotografía de prensa, se pone aparte, se separa del resto (del texto) y sobre la cual se mantiene una reserva generalizada; en los medios teóricos de la comunicación, es un innegable instrumento de poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. CAPÍTULO I

- 1.- Pedro Bayona, Oscar Calzada, Elsa Escamilla, Juan Carlos Romo y Elena Zelaya. *Minutas fotográficas*, pág. 02
- 2.- *Ibidem*, pág. 03.
- 3.- Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. pág. 35.
- 4.- *Ibidem*, pág. 67.
- 5.- Petr Tausk. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. pág. 14
- 6.- Gisèle Freund. *Op. cit.*, pág. 96.
- 7.- *Ibidem*, pág. 108.
- 8.- Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. pág. 61.
- 9.- Petr Tausk. *Op. cit.*, pág. 80.
- 10.- *Ibidem*, pág. 85.
- 11.- *Ibidem*, pág. 88.
- 12.- *Ibidem*, pág. 209.
- 13.- Joan Costa. *La fotografía entre sumisión y subversión*. pág. 8.
- 14.- *idem*.
- 15.- *Ibidem*, pág. 79.
- 16.- Joan Fontcuberta. *Fotografía. Conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica*. pág. 26.
- 17.- Roman Gubern. *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. pág. 149.
- 18.- Michael Langford. *Enciclopedia completa de la fotografía*. pág. 328.
- 19.- Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. pág. 48.
- 20.- Petr Tausk. *Op. cit.*, pág. 127.
- 21.- Philippe Dubois. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. pag. 88.
- 22.- Lorenzo Vilches. *Teoría de la imagen periodística*. pág. 74.
- 23.- *Ibidem*, pág. 238.
- 24.- Vilém Flusser. *Op. cit.*, pág. 66.
- 25.- Lorenzo Vilches. *Op. cit.*, pág. 235.
- 26.- Petr Tausk. *Op. cit.*, pág. 29.
- 27.- *Ibidem*, pág. 47.
- 28.- *Ibidem*, pág. 170.
- 29.- Vilém Flusser. *Op. cit.*, pág. 49.
- 30.- Michael Langford. *Op. cit.*, pág. 329.
- 31.- *idem*.
- 32.- Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, pág. 31.
- 33.- Gisèle Freund. *Op. cit.*, pág. 171.

CAPITULO 2
LA FOTOGRAFÍA
PERIODÍSTICA
EN
MÉXICO

CAPÍTULO 2 LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.

2.1 Desarrollo histórico.

2.1.1 Inicios fotográficos en México, hasta la Revolución.

Los periódicos de orientación positivista surgidos en 1895 y 1896 deseaban *civilizar* y elevar el *nivel moral de las masas* con la información periodística y las imágenes, pero se preocupaban más por difundir los adelantos científicos y el progreso.

En un principio el fotógrafo debía retratar todo tipo de asuntos, sin discriminación. Se tenía fe en la *validez científica* de la información gráfica, se creía que no había ningún elemento que desvirtuara la realidad. Se aceptaba la *objetividad científica* y se ignoraba el subjetivismo inherente a todo fotógrafo.

Los magazines ilustrados con fotografías, cuya edición se inició en 1895, tenían la finalidad de *instruir y civilizar a las masas* pues México era un país con elevado índice de analfabetismo; la contradicción radicaba en que por el precio, el diseño y el contenido estaban destinados para consumo de los elevados círculos políticos y sociales.

Las masas analfabetas quedaron impresas en las fotografías que acompañaban artículos sobre los *lunares de progreso*, material de la orgullosa metrópoli y en la interminable galería de *tipos nacionales* y escenas costumbristas.

Los magazines ilustrados no eran novedad en México, por el contrario, continuaban una tradición iniciada en los albores de la Independencia, solo que antes las imágenes se hacían con la técnica del grabado y la litografía, conforme a la moda europea, mientras que a fines del siglo se comenzó a utilizar la fotografía para ilustrarlos.

Los magazines mexicanos ilustrados con fotografías copiarían el formato y la manera de distribuir las noticias y los asuntos de *L'Illustration*, revista francesa, y de *El Fígaro*, revista cubana que desde 1893 incluyó fotografías de personas y objetos: ruinas, edificios, grupos de gente posando para el fotógrafo, etc.

"*El Mundo Ilustrado* inició en México la utilización de la fotografía en 1895; al principio predominaba el grabado y la fotografía de objetos en actitud de reposo, a medida que se perfeccionó la técnica fotográfica incluyó ilustraciones documentadas en instantáneas defectuosas, que servían al grabador para dar mayor *verdad* al asunto." 1

Poco a poco predominó la fotografía en variados géneros: de paisajes, personas, edificios, ciudades e instantáneas de la actualidad nacional y mundial, sin eliminar el grabado, por supuesto; fueron dos técnicas que coexistieron, convivieron y que en ocasiones dependieron una de otra, fueron interdependientes.

Los magazines ilustrados incluían fotografías y grabados, separados o combinados, no había competencia entre ambos, se complementaban. En ocasiones, las fotografías sirvieron de base para que el grabador hiciera retratos de personas o hechos de actualidad, o una serie de fotografías que ilustraban un tema. Eran entrelazadas caprichosamente por los diseñadores con grabados en estilo *art nouveau*.

De esta manera, la fotografía tomó carta de naturalización en México, de la que por cierto, se dieron clases en la Escuela Nacional Preparatoria desde 1896. La nueva modalidad de la prensa originó la aparición de tipos antes desconocidos, del *reporter-fotógrafo*.

Corriendo cámara al hombro y tripié en ristre, va a todas partes, se entromete aquí y allá, recibe halagos y sufre desprecios, pero, con sus películas impresionadas alienta al público presentándole cada detalle de la fiesta oficial, o acto académico, de las carreras de caballos o de las corridas de toros. Y así, el público que no tiene tiempo para leer las reseñas y crónicas, se informa de todo con solo pasar la vista sobre las fotografías.

"Los primeros fotógrafos que trabajaron para la prensa ilustrada fueron los que contaban con amplia experiencia y reconocimiento en el oficio, como los hermanos Valletto, franceses que llegaron a México en la época del Imperio de Maximiliano de Habsburgo; Emilio Lange, sueco; Emilio Rivoire, francés nacido en Argelia; todos ellos, según decir de la prensa, fueron alumnos de fotógrafos y pintores europeos sumamente conocidos; los mexicanos Moreno y Cruces, éste decano de los fotógrafos y que precedía en antigüedad a los Valletto." 2

Moreno hizo su aprendizaje en Nueva York, donde ayudado de su esposa, que tenía temperamento de artista y grandes aptitudes para la fotografía, ejecutó trabajos notables que fueron admirados en toda la América Latina y aún en Europa.

La inusitada demanda de fotografías instantáneas integró a gente joven, como José María Lupercio, originario de Guadalajara, Agustín Víctor Casasola, Manuel Melhado, Armando Salcedo y Alberto Garduño. Cultivaron dicho género sin descuidar la sofisticación, puesto que los ya establecidos se dedicaban preferentemente a la fotografía de estudio; su experiencia sería básica más tarde para captar escenas de la Revolución.

Según decir de la prensa, los fotógrafos debían reunir cualidades de pintor, grabador y escultor, cultura intelectual, conocimientos amplios en la materia, instrucción extensa para poder aplicar los principios científicos a la fotografía.

La perfección consistía en dominar varias técnicas, como fue el caso de Ramón Peón del Valle; el reto era sumamente apreciado y valorado pues entrañaba uno de los medios para obtener la *idealización de la auténtica obra de arte*; de ahí, tal vez, el término de fotograbado para las imágenes que ilustraban los magazines. Todo ello hacía que la fotografía, la escultura, la pintura y el grabado se fusionaran.

"En México se cuenta la historia de la fotografía desde mediados del siglo XIX hasta la Revolución Mexicana, periodo en el que se trabaja con daguerrotipos haciendo retratos y foto de variados géneros. A partir de la década de los 20's nace en México la Fotografía de Agencia con los hermanos Casasola." 3

La Revolución Mexicana fue fotogénica, porque así lo concibieron y expresaron los hermanos Casasola. Fue fotogénica la gente de Guanajuato que quiso ser objeto de su objetividad al posar y ser captados por Romualdo García.

Se inicia la fotografía mexicana, en el momento en que la realidad se vuelve fotogénica para el ojo que veía desde una visión fotográfica. El desarrollo de la fotografía en México es el movimiento que ese sujeto colectivo e individual despliega respecto a la realidad convirtiéndola en fotogénica.

México ha tenido ejemplos en el género de fotoreportaje que revelan nuestra cultura genuina. Junto con el más afamado de ellos, Nacho López, estuvieron los hermanos Mayo y Héctor García. Los Mayo dejaron un invaluable archivo de 5 millones de negativos en blanco y negro, y el segundo cubrió sucesos como el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros y el Movimiento Estudiantil del 68.

De Nacho López quien inclusive reportó para la revista norteamericana *Life* algunos años, se puede recordar su humor y sensibilidad para captar fragmentos estelares en sus lentes-objetivos.

La fotografía mexicana no debe referirse o entenderse como una colección de nombres de algunos fotógrafos, son parte fundamental, pero los trasciende un fenómeno vivo y en constante cambio. Al hablar de fotografía en México, no podemos circunscribirnos a un solo género, no pueden pasar por alto los nexos y condicionamientos que recibe una de otra.

2.1.2 Revolución mexicana y Agencias fotográficas.

Existen dos etapas en el devenir de la fotografía en México; la primera desde mediados del siglo XIX hasta la Revolución Mexicana en 1910, y la segunda desde 1920 hasta nuestros días.

En la primera se practicó la fotografía con fines utilitarios (comerciales, científicos, arqueológicos). Las reproducciones más antiguas corresponden al periodo de principios de la década de los cuarenta del siglo pasado, muy especialmente aquellas referidas a la invasión estadounidense de 1846.

Conforme las innovaciones tecnológicas reducían el tiempo de posado y se abarataba el costo de los materiales, las posibilidades de la técnica retratística fueron ampliándose hacia el último tercio del siglo XIX los *salones fotográficos* se habían multiplicado y eran frecuentados por un público cada vez más amplio.

Al final del siglo XIX varios fotógrafos extranjeros emigraron hacia México. Poseedores de las técnicas más avanzadas de entonces, se empeñaron en reproducir paisajes, edificios públicos y retratos de indígenas peculiares, dando inicio así al incipiente mercado del costumbrismo en las tarjetas postales.

Fue el caso de los alemanes Hugo Brehme, paisajista, y Guillermo Kahlo, fotógrafo de monumentos históricos, el estadounidense C.B. Waite, quien al captar sus *tipos mexicanos* dejó una constancia invaluable para apreciar sus características étnicas y sociales. Fueron apareciendo los álbumes de paisajes, monumentos y retratos, que ingresaron a los hogares mexicanos para ampliar la visión del mundo en que entonces se vivía.

Hacia fines del siglo XIX los avances tecnológicos hicieron posible la fotografía instantánea, que ya no requirió de sujetos posando durante más tiempo. Esta innovación propició la aparición de un nuevo tipo de fotógrafo: el reportero gráfico; y un nuevo tipo de periodismo: la prensa ilustrada.

A partir de las imágenes obtenidas mediante la exposición fotográfica durante una fracción de segundo, el devenir histórico, entonces, se comenzó a documentar gráficamente a partir de tomas que solo ambicionaban las planas de periódicos y revistas.

El nuevo concepto de la instantánea con fines de ilustrar la noticia, se vio empatado por la ola de violencia revolucionaria iniciada en 1910. El ámbito de la noticia ilustrada fue ocupado por campesinos indómitos de rostros cetrinos, soldaderas harapientas, ferrocarrileros dinamitados por doquier. Como abanderado de este género fotográfico surge don Agustín Víctor Casasola.

"El primer gran fotoperiodista mexicano estableció hacia fines de 1912, la *Agencia de Información Gráfica*, donde se concentró la labor de un gran número de fotógrafos nacionales y extranjeros. A esta actitud profesional, que produjo fotos por miles, se debe el documento iconográfico más completo de ese período y que actualmente conocemos como el *Archivo Fotográfico Casasola*, resguardado en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en Pachuca." 4

Después de la lucha armada en 1920, comenzó la etapa de la fotografía profesional. La prensa nacional continuó ilustrando con fotografías las noticias del período posrevolucionario. Fue cuando dos corrientes fotográficas se empezaron a diferenciar: la documental u objetivista, y la artística o pictorialista.

A la labor de los Casasola se sumó la del fotógrafo Enrique Díaz, fundador de la *Asociación Mexicana de Fotografía* y su presidente en el período 1947-1948. Sus imágenes de aparadores en el centro de la ciudad de México sirven como testimonio del desarrollo que tuvieron por entonces las medianas empresas.

Pero fueron cinco los *hermanos* que contribuirían a enriquecer el panorama testimonial del país: Francisco, Cándido y Julio Souza Fernández, Faustino y Pablo del Castillo Cubillo. Procedentes de España, los hermanos Mayo militaron en las filas del bando republicano durante la Guerra Civil Española. Antes de concluir esta, Francisco y Cándido ya habían fundado la *Agencia Foto Mayo*, que al ser trasladada a México, a partir de 1939, rebautizaron como *Foto Hermanos Mayo*. La agencia de información gráfica proporcionaba servicio a periódicos y revistas del mundo entero.

Fueron ellos quienes popularizaron el uso del formato 35 milímetros en el reporterismo gráfico, nunca se separaron de sus máquinas portátiles alemanas. En sus trabajos, los hermanos Mayo demostraron a todas luces que la creatividad está al mismo nivel en el periodismo gráfico que en la fotografía artística. El acervo de la *Agencia Mayo* es de tal magnitud que resulta imprescindible en cualquier reconstrucción iconográfica del país del período que va de 1940 a 1980.

El legado fotográfico de los hermanos Mayo es de casi 50 años de historia gráfica de México: toros, fútbol, boxeo, beisbol, artistas, exposiciones, rifias, estrellas de cine, mujeres, niños, calles, lacandones, mixtecos, otomíes y otros grupos étnicos, charros, políticos, días y noches de nuestro acontecer nacional; entre otros muchos temas que rescataron.

Héctor García definió a la fotografía como *el medio más democrático de expresión gráfica*. Nacho López, reportero gráfico de la revista *Life* durante algunos años y discípulo del maestro Manuel Álvarez Bravo, definía a la fotografía como un *análisis gráfico del momento*. Fallecido López en 1986, su obra registra cuatro décadas de exploración iconográfica por las zonas rurales y los barrios pobres de la geografía mexicana. Su fotografía se caracterizó por trabajos directos y dramáticos que han llegado a constituirse en documentos de verdadera elocuencia social.

Nacho López fue un fotógrafo participativo, cuestionador, enaltecedor de la realidad, siempre bajo un enfoque donde las ideas y las ideologías formaban parte de su andamiaje para entender y captar la vida con la cámara fotográfica.

2.1.3 Las dos corrientes fotográficas y los primeros grupos y asociaciones.

La década de los veinte marcó el comienzo del arte fotográfico. Después de la lucha armada resultó posible aquel período brillante de nacionalismo cultural. En ese contexto la llegada al país de Tina Modotti y Edward Weston despertó la inquietud por concebir a la práctica fotográfica como una actividad estética.

Weston y Modotti recorrieron vastas extensiones del territorio nacional en un largo viaje de indagación fotográfica. David Alfaro Siqueiros aseguró que su trabajo al tiempo de imponer al espectador una sensación de realidad, lograban a través de sus fotografías un efecto estético.

Como Weston y Modotti, fueron llegando otros fotógrafos como Berenice Kolko, Henri Cartier-Bresson, Kati Horna y Paul Strand. Algunos residieron temporalmente en el país.

"Hacia fines de la década de los treinta en la revista *Foto*, se hablaba de dos corrientes fundamentales, ya antes mencionadas en la fotografía mexicana; por un lado, la pictorialista, por el otro lado, la objetivista." 5

La pictorialista defendía el derecho de estetizar la imagen a través del encuadre, la iluminación y el tratamiento de la placa, se hablaba de ocho principios que debían regir el tratamiento de este tipo de foto: acertada elección del punto de vista, sencillez de la composición, concentración de interés, unidad armónica del conjunto, distribución balanceada de luces y sombras, contraste, continuidad y equilibrios en las proporciones.

Los objetivistas, por el contrario, rechazaban todo tipo de intervención que entorpeciera el carácter no documental de la fotografía.

En abril de 1935 se editó, el *Boletín Mexicano de Fotografía*, revista especializada que pretendía según se declaraba en su primer editorial: *proporcionar a los artistas los conocimientos técnicos necesarios para pasar de la categoría de aficionados a la de fotógrafos profesionales.*

La fotografía como arte es algo que se seguirá discutiendo siempre. Podría dudarse de la fotografía como arte en relación al sentido clásico de la filosofía del arte. A tal grado, que cuando la fotografía triunfó como arte, a los fotógrafos no les importaba que fuera o no arte. Lo que importaba era hacer bien las fotografías. En el momento en que se despreocupaban por hacer obras de arte, fue cuando se empezó a hacer buena fotografía en México.

También debe ser mencionada la actividad fotográfica, secreta casi, del escritor jalisciense Juan Rulfo, fallecido en 1986. Sus imágenes emparentadas con la obra de Alvarez Bravo, presentan pueblos desiertos bajo un sol inclemente, montañas agrestes, paisajes desolados.

Debido al silencio que guardaba Rulfo respecto de su obra, es difícil saber a qué edad se inició en la fotografía, pero por referencia de otras personas se puede saber que alrededor de 1949 o 1950 ya lo había hecho, pues junto con el alemán Walter Reuter realizó tomas de una concentración de grupos de danza indígena en Zacatecas.

Rulfo gustaba de utilizar luz dura y contrastada en sus imágenes, como lo señala Nacho López. Aunque escasa su obra, lograba un lenguaje fotográfico donde la síntesis campea con el mínimo de elementos plásticos sin barroquismos. Su realismo parece moldeado a hachazos que nos obliga a observar los detalles y a detenernos en su torno intemporal de apariencia serena.

En la década de los cuarenta comenzaron a surgir las primeras asociaciones de fotógrafos con declarada pretensión artística. En 1945 José Turó, Mario Sabatés y Julio Gutiérrez fundaron el *Club fotográfico A.C.* El común denominador de sus trabajos estribó en el interés por la forma sin privilegiar mensajes ni contenidos.

En los cincuenta se separa del *Club* un grupo que concibe la fotografía de una forma más amplia y funda su propia instancia: *La Ventana* (1956-1964). En 1968 fue fundado el grupo *36.6 x 6* por Manuel Alvarado Veloz, Luis Núñez López, José Luis Neyra y Lázaro Blanco, lo que contribuyó a que se comenzara la fotografía en forma seria.

En los sesenta, después del florecimiento que alcanzó con la creación del *Club Fotográfico* y estimulada por maestros como Manuel Alvarez Bravo, la fotografía entró en receso.

Los sesenta es una de las décadas más grises de nuestra fotografía. De no ser por algunos estilos no había ninguna propuesta. Se continuó con la propuesta de la fotografía pictorialista que tenía una íntima relación con la pintura. Era una fotografía lánguida que había perdido su vigor.

En los sesenta la fuerza de la fotografía se dio en el documentalismo, en la fotografía periodística. En ella se encontraba Nacho López, Héctor García y los hermanos Mayo, quienes comenzaron a publicar sus imágenes en revistas como *Hoy y Mañana*.

Rodrigo Moya, quien era fotógrafo de prensa confirmó que los acontecimientos nacionales y mundiales en las décadas de los sesenta y setenta marcaron el trabajo de muchos fotógrafos. Fueron los años iniciales de la profunda transformación de la ciudad, de movimientos agrarios y urbanos que no pasaron desapercibidos a los fotógrafos más alertas. Lo que se buscaba era contribuir de alguna manera a la documentación de aquellos tiempos tempestuosos.

La aspiración en esos tiempos eran las páginas periodísticas, pero no siempre se abrían. El trabajo fotográfico era muy mal pagado y los medios no eran tan abundantes. Las pocas revistas daban escasa cabida a la buena fotografía, por la falta de cultura gráfica de los directores, y también para ocultar una realidad subversiva que solo la fotografía puso a la vista en toda su magnitud.

2.1.4 Después de El Consejo Mexicano de Fotografía.

En la década de los setenta un grupo de fotógrafos, con Pedro Meyer a la cabeza, se comenzó a reunir para formar lo que fue una propuesta de aglutinar la cultura fotográfica y darle relevancia. Gracias a este grupo se fundó el *Consejo Mexicano de Fotografía* (CMF) que nació con mucha fuerza.

Era una concepción distinta a la del *Club Fotográfico* que se había estancado. El CMF fue creado con la propuesta de una cultura fotográfica y todo lo que esto implica: teorización, práctica y conceptualización de la fotografía.

El 19 de enero de 1978 se firmó el acta constitutiva del CMF, que nació con la idea de enaltecer la fotografía, darle espacios, difusión, y enterarse de lo que sucedía en otras partes del mundo.

En 1980 se efectuó la *I Bienal de Fotografía en México*, como consecuencia de la *I Bienal de Gráfica* celebrada en 1977, donde la fotografía no tuvo cabida. La Bienal de 1980 abrió un espacio a todas las manifestaciones fotográficas, sin distinción de género. La muestra fue montada en el Palacio de Bellas Artes. Se observó, que el material a pesar de su heterogeneidad, tenía algo en común: la experimentación y la búsqueda.

El tiempo fomentó y propició la formación de los grupos que respondían ante las necesidades de difundir su trabajo y de que la fotografía adquiriera una presencia significativa dentro de la cultura mexicana.

Entre ellos se contaba con el *Grupo de Fotógrafos Independientes*, integrado por Angel de la Rueda, Alberto Pergón, Agustín Martínez Castro, Rogelio Villareal, Armando Cristeto y Adolfo Patiño. El grupo fundado en 1976, había adquirido una presencia por las exposiciones que organizaba en sitios populares como en la estación del Metro Merced o el Barrio de Tepito (colgando el material con pinzas y mecate para ropa).

"El *Grupo de Fotógrafos Independientes* derivaría en el *Peyote y la Compañía* adhiriéndose a él miembros como Carla Rippey y Esteban Azamar. Otros grupos fueron el *Taller de Luz*, integrado por Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa; el grupo *El Rollo* y *La Colectiva de Fotógrafos*." 6

Las nuevas corrientes de la fotografía en México se bifurcan y se desdoblaron. Si al principio de la década de los años ochenta se habían asentado, durante los años siguientes terminarían por definirse los caminos.

De los talleres organizados por el CMF surgió una generación de fotógrafos conocidos como los *Veinteañeros*. La iniciativa nació por la necesidad de varios jóvenes de contar con una orientación profesional. Querían discutir sus trabajos. No se podía hacer en ningún lado, y no había escuelas dónde estudiar fotografía. Les interesaba el lenguaje discursivo, analizar a fondo los autores contemporáneos y relacionar el mundo del arte con su trabajo.

Con estas inquietudes y otras, se integró en 1985 el *Taller de los lunes* con fotógrafos que nacieron en los setenta y que por entonces tenían todos alrededor de 20 años, de ahí el nombre. Pedro Meyer fue el coordinador, gracias a él lograron contactos con fotógrafos extranjeros que ampliaron sus horizontes.

En 1988 tuvieron una exposición en la Casa de la Fotografía, en 1990 en el Museo Universitario del Chopo. El tipo de fotografía que hacían era documental, fotografía de la calle pero siempre con sentido artístico. Todos empezaron con esa línea pero cada quien ha procurado diferentes alternativas.

Dos de los integrantes de este taller obtuvieron con gran mérito, en el año de 1990 la beca anual que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

2.2 Situación actual.

2.2.1 Los inicios en el fotoperiodismo.

En diversos diarios se vislumbró el trabajo de fotógrafos con historias diferentes, como es el caso de Elsa Medina quien estudió en San Diego (Estados Unidos), cursos de fotografía técnica, diseño gráfico y cerámica. Conoce en 1980 a Nacho López y practicaba la foto documental. Llegó a México y no tenía contacto con los fotógrafos mexicanos, decepcionada regresó a Tijuana. La incursión en el estudio fotográfico por parte de Elsa se debe a su ingreso en el C.U.E.C. (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), a un curso que impartía Nacho López sobre expresión fotográfica.

Elsa ingresó en *La Jornada* en 1986; llenó la solicitud y la llamaron posteriormente para efectuar el examen. Elsa comenta: "hice mis pruebas que eran órdenes que nadie quería hacer y me quedé." 7

Las influencias que recibió de otros fotógrafos son las de Nacho López, Héctor García y Manuel Álvarez Bravo. Del primero rescataba la cuestión de la ideología en la imagen, del segundo le gustaba su trabajo pero tuvo un acercamiento posterior y lejano; finalmente de Álvarez Bravo le emociona mas no le hace vibrar, le gusta más ahora que antes, existen fotos que aun todavía no entiende del maestro Bravo.

Por otro lado, Marco Antonio Cruz fue laboratorista, ayudante y asistente de Héctor García en un lugar llamado *Photo Press*. Continuó con él en la revista llamada *Interview* como laboratorista. La tendencia de Antonio Cruz era la de tener libertad, muy diferente a la de un periódico, trabajaba en lo que pensaba y creía, por eso comenzó a documentar las marchas. Formó un portafolio y fue así como conoció a Pedro Valtierra y Luis Humberto González quienes tenían ideas similares.

"A principios de los años ochenta llegó un fotógrafo brasileño que había trabajado en una agencia de información gráfica, ya en México fue encontrado por el grupo, su nombre era Jesús Carlos y les platicó sobre las agencias en las que trabajó en el Brasil, llegó muy motivado y los entusiasmó, las reuniones fueron más constantes, cuatro personas con la misma inquietud, se forma así *Imagenlatina*." 8

Una de las cosas que les motivó fue la de producir su propio trabajo y quedarse con el negativo; gran parte de su preocupación venía por el gran acercamiento que tuvieron con Héctor García y Nacho López, esas dos personas influyeron mucho en ellos, eran jóvenes con muchas ganas de hacer cosas y con ganas de hacer algo diferente, se juntaron y pusieron la agencia.

Pedro Valtierra, quien tenía problemas en el *Unomásuno*, y Luis Humberto González quien renunció a *El Día* y se había ido al *Unomásuno* pero estaba con ellos en la agencia, Jesús Carlos y Marco Antonio Cruz. En las últimas reuniones Valtierra asistía acompañado de un joven, el cual no conocían ni fuera ni dentro del periodismo, entró al grupo, su nombre era Fabrizio León.

En el caso de Pedro Valtierra, él empezó a hacer periodismo en marzo de 1987 y haciendo foto desde 1975, ocho meses después que el *Unomásuno*; él simpatizaba más con éste que con aquel, se identificaba más y en esa época el *Unomásuno* era el gran periódico. Valtierra fue un fotógrafo afortunado, invitado a colaborar en este diario en octubre de 1978 cubre la fuente de policía. A los siete meses de haber comenzado es enviado a Nicaragua.

"Valtierra empieza como fotógrafo oficial en el sexenio echeverrista, al dejarlo no era una cosa importante para él, sí para los de fuera. El trabajo en el periodismo y la foto es delimitado, no por los fotógrafos, sino más bien por los editores de los periódicos." 9

Héctor García es uno de los fotógrafos que influyen en muchos de los jóvenes fotógrafos. García es entre diarista y revistero debido a que los espacios del periodismo los dieron las revistas antes que la televisión por ejemplo. De esa forma gráfica, sobreviven las primeras planas de los periódicos.

Por otro lado, García considera su contemporaneidad con Nacho López, pero si bien este se dedicó más al cine, siendo que nunca consiguió sus metas y se quedó en espera de un patrocinador comercial, "se conformó con pinches reportajitos en noticieros" 10

Tampoco con la fotografía tenía mucho que ver aparentemente, estando en *Unomásuno* se interesa por ella, la cual no era completamente ajena e ingresa a estudiarla a la Casa de las Imágenes. En ella estaba Carlos Morales y Mata Zarac, por lo que tiene contacto con fotógrafos, comienza con la fotografía hace como 12 años.

Llega a *La Jornada*, un año después de su fundación, antes colaboraba en revistas sindicales, en el *Unomásuno* colabora sin crédito pues no era fotógrafo oficial. Gracias a la salida de Pedro Valtierra de *La Jornada*, Ortega ingresa con Elsa Medina, Arturo Guerra y Francisco Mata.

Su formación se ve influenciada principalmente de la gente que trabaja en el mismo gremio como Elsa Medina, Víctor Mendiola, Ernesto Ramírez, Omar Meneses, Francisco Mata, Eniac Martínez, lo cual evidentemente se aprende de todos, de unos más de otros no.

Además el trabajo que va gustando de los grandes fotógrafos, Nacho López, cosas de Héctor García, "pero lo que más me ha marcado es la gente contemporánea mía, pues finalmente pasas por un proceso, pues crees que eres fotógrafo cuando acabaste la escuela y ya la hiciste, y vas descubriendo que fue el primer pasito para intentar llegar a hacer algo, y ves a la gente que esta delante de ti hacer un trabajo mucho mejor que tú y ahí es donde empieza." 11

Con la gente cercana se puede discutir el material porque existe un contacto excelente. Se retoma un poco de la gente buena, se busca asimilar su trabajo, no copiar; eso alimenta mucho como fotógrafo.

Sobre los cinco mejores fotoperiodistas, Raúl Ortega opina que no sabe si sean cinco pero que al dar nombres de gente que le gusta como trabajan se encontraría Elsa Medina, que sería una de las mejores, estaría Francisco Mata y Eniac Martínez, Víctor Mendiola, le gusta mucho el trabajo de Omar Meneses, Ernesto Ramírez de los que empiezan está trabajando muy bien, el trabajo de Emilio de 24 años tiene las pilas bien puestas. Del *Reforma*, Luis Jorge Gallegos y de *Proceso* Ulises Castellanos.

Pero de sus grandes, sinceramente sería Elsa Medina, Francisco Mata Rosas, Eniac Martínez, Víctor Mendiola y Marco Antonio Cruz.

Eniac Martínez, lleva trabajando en la foto desde 1987 ya profesionalmente, porque no es lo mismo estar solamente con la cámara con afocarla y ningún aspecto específico, que ya tener un compromiso con el trabajo fotográfico. Estudió en Nueva York algunas cosas de fotografía.

Al regresar a México lo primero que hizo fue pedir trabajo en *La Jornada*, según él, el periódico, el diarismo, da una disciplina importante para el fotógrafo. *La Jornada* le interesaba por el historial de fotógrafos que tenía y porque se le daba una importancia a la imagen que en otros periódicos no se le daba.

Estuvo una temporada corta en el periódico, seis meses, nunca de planta pero como si fuera otro fotógrafo. "Es un trabajo que me dejó mucho, después utilicé técnicas... aunque no esté escrito... del fotoperiodista en un trabajo posterior dedicado a los mixtecos." 12

Las influencias de otros que recibió Eniac Martínez, se resumen en Nacho López, Héctor García, Iturbide, cosas de Pedro Meyer; pero le gustan muchas cosas de sus colegas contemporáneos, cosas de Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, se ve influenciado día a día, tiene un favorito cada mes.

Los cinco mejores fotoperiodistas de Eniac son Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, Víctor Mendiola, gente como esta que ha llevado más allá al fotoperiodismo. Y como trabajo más completo de unidad, de edición, de volumen de trabajo le gusta Cecilia Calatallud y Elsa Medina.

Rogelio Cuellar se integró al grupo de Scherer desde *Excélsior*, antes de 1973-74, empezó a colaborar en *Revista de Revistas* que dirigía Vicente Leñero. En 1976 que se da la ruptura, salieron y fundaron *Proceso*. Es uno de los fundadores, estuvo ahí 7 años, e ingresó al *Unomásuno*.

"Se dio el tiempo del Premio *Proceso* a la Imagen, era un concurso que invitaban a Latinoamérica ensayo fotografía, varios géneros; y los jurados eran Julio Cortázar, García Márquez, René Zavaleta, Pablo González Casanova, y otros. Nos reunimos todos en Cocoyóc a ver los trabajos y yo hice una crónica fotográfica de todo esto y entregué un portafolio a cada quien de todos sus cuadros y esto lo dio Scherer a *Unomásuno*; ya estaba en el suplemento de sábados *Fernando Benítez*, le dio gran despliegue a todas las fotos." 13

Cuellar siguió colaborando para *Proceso*, su interés más que nada era viajar, comenzó a hacerlo por Europa, Estados Unidos y Canadá, siempre le ha gustado ser *free-lance* y cuando estuvo en *Proceso* se le apoyó mucho para que viajara.

Como que se cumplen ciclos, a los 7 años necesitaba ya hacer otras cosas. Siguió como *free-lance* en *Unomásuno* y ahí se integró con Carlos Payán y se da el momento de formar *La Jornada* con Pedro Valtierra y Marco Antonio Cruz, plantearon otra manera de utilizar la fotografía, en *La Jornada* entra de forma espléndida.

A los 23 años ganó el Premio Nacional de Periodismo, cuando estaba en *Revista de Revistas* y a partir de ahí las personas empiezan a exigirle más y a creer más en él. Había entrado a estudiar en la Escuela de Periodismo *Carlos Septién* un año antes, a partir del premio comenzó a dar clases en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Sin embargo sentía la necesidad de experimentar con el diarismo, ver la operatividad; porque la fotografía se aprende más en práctica que en teoría.

Las influencias recibidas por Cuellar son en la fotografía de autor (Weston, Alvarez Bravo) y el fotoperiodismo (Nacho López, Héctor García, los fotógrafos de *Life* y *Magnum*), la exposición de *La Familia del Hombre* (*The Family of Man*) fue sustancial a principios de los 70's.

Posteriormente con disciplina, fotógrafos norteamericanos y europeos, que conoció por medio de libros y revistas como Arnold Newman y Cartier-Bresson. Acerca de los hermanos Mayo, su valor estriba como el de los Casasola, el documento, aunque de estos últimos hay fotos clásicas.

La revista o el periódico es el medio para comunicar lo que uno hace y la disciplina del fotoperiodismo implica diarismo. Pedro Meyer ha hecho fotoperiodismo como enviado especial de *Unomásuno* en Nicaragua, e hizo ensayo o reportaje fotográfico. "Cada año veo sorpresas, Raúl Ortega en Chiapas tiene la memoria contemporánea de México, Francisco Mata, Eniac, Marco A. Cruz, Pedro Valtierra, Elsa Medina, jovencitos que son becarios del FONCA." 14

Por su parte, Víctor Mendiola opina que el término fotoperiodista le choca, porque se cree que ellos nada más piensan en el día siguiente o en el momento en que están y ya, no es cierto, ahí no acaba el trabajo. A Mendiola le gusta tener un archivo y hacer series y editarlas y armar un discurso con eso y mostrarlo a los demás fotógrafos, todo eso es importante porque es un ejercicio para hablar con las imágenes.

Uno puede hacer ensayos y también evocarse a la foto noticia, a Mendiola le interesa más concebirse como un fotodocumentalista, porque la importancia de un documento es para que sirva durante diez años, que tiene una función inmediata y de documento como reflejo de algún momento, el cual hay que tener cuidado en conservarlo; en el momento se toma lo que se ve y no se piensa en hacer el documento, se piensa en lo que esta tomando.

Las influencias en Mendiola son en primer lugar Fabrizio, no sabía si era un buen momento de este, pero Mendiola estaba en el C.C.H. veía *La Jornada* y por tanto sus fotos. Le gusta el trabajo de Francisco Mata, pero es una influencia más directa porque tiene un acceso diario y más reciente, y de ahí también se ven las fotos de Nacho López, Alvarez Bravo, pero la influencia es más directa, llama la atención.

Antes de ser fotógrafo observó las fotos de Fabrizio y de Marco Antonio Cruz pues son fotoperiodistas, y aprendió poco a poco de lo que veía a diario.

Para Mendiola los mejores fotoperiodistas son Marco Antonio Cruz, Fabrizio León quien es un buen fotoperiodista, hay gente de los medios que excluye que son muy buenos como Alfonso Murillo de *El Universal* o del *Excélsior* como Gustavo Durán que es muy periodista, cumple su trabajo y bien. En los deportes también se ven a unos fotógrafos muy buenos, los del *Reforma*, *Excélsior* y otros.

"Los periódicos de agencia cumplen con una función de tener la foto buena o mala pero la tienen, y no sabes si eso es ser buen fotoperiodista o un buen registrador." 15

El camino para llegar a ser fotoperiodista no es fácil, estas opiniones nos brindan la oportunidad de reflexionar y pensar que la imagen no nace de la nada, se aprende, se ingresa, se ejecuta el proyecto planeado, pero, ¿por qué trabajar en el periodismo? Esta cuestión tiene respuesta por los fotoperiodistas en el siguiente apartado de este capítulo.

2.2.2 Trabajar en el fotoperiodismo.

Para Francisco Mata Rosas, su trabajo si es periodismo, lo que pasa es que hay una confusión de términos, que se entiende como periodismo solo al diarismo y fotoperiodismo es mucho más. Diarismo, es una manera de hacer fotoperiodismo, pero también se puede hacer fotoperiodismo para semanarios, mensuales o inclusive como trabajo personal, que después es susceptible de publicarse en algún medio de comunicación impreso.

"Me interesa, porque siempre la fotografía, como yo me he relacionado con ella, ha sido con su carácter estrictamente documental, con su carácter de utilizar la realidad como materia prima de trabajo; y el fotoperiodismo es la manera que más me ha parecido cercana, de encontrar el espacio para ese tipo de fotografía que más me gusta." 16

Cuando Mata Rosas empezó a trabajar en el diarismo, la gran motivación que tuvo era la publicación inmediata de la foto; eso es un gran aliciente de muchos fotógrafos, el ver inmediatamente publicado su trabajo. Es tan satisfactorio que se vuelve una adicción, una droga donde se pierden las dimensiones.

En un principio es un motor, que obliga a estar pensando nuevas cosas, a recorrer las calles buscando imágenes, a inventar reportajes, etc. Pero después se vuelve desgastante, porque ya no hay manera de alimentarlo y se comienzan a generar círculos; son empezar a repetirse lo mismo.

Una de las partes más dolorosas de dejar el periódico, es no ver publicadas tus fotografías. Después, se cambia y se adopta otro ritmo de las cosas. Es interesante esa sintomatología del periodista, esta ansia de publicar.

Las limitaciones de trabajar en un periódico considera Mata Rosas, de tipo profesional sería que absorbe todo el tiempo, es muy difícil empatar el trabajo de las necesidades informativas del periódico con un trabajo personal.

El periodista de alguna manera tiene que ser, o eso debería ser, una condición del fotoperiodista, como esta manejado en México, de saber de todo. A diferencia de los reporteros, porque ellos están divididos en fuentes, en sectores, y son especialistas en su fuente. El fotógrafo debe saber el nombre de todos, observar con quién platica cada quién y en qué tono, cuál es su conducta y cómo se dirige con los demás.

Si se tiene más información, obviamente que las fotos van a ser mucho más ricas y más inteligentes, en el sentido de que transmiten más información. Esa sería una limitante que no tienen tiempo para hacer trabajo personal y desde luego la característica de cómo moldea tu vida personal, en el sentido de que eres una persona de 24 horas dedicada al periódico.

Se debe tener disposición total para cualquier imprevisto que ocurra, sale el reportero y el fotógrafo. "No se si sea general, pero en mi caso, a las diez de la noche uno tiene que hablar para preguntar las órdenes que le dieron para el día siguiente. Entonces, uno se duerme enojado, por las órdenes que le dieron. Al día siguiente uno despierta a las seis de la mañana y lo primero que hace, es ir a ver el periódico y empieza el día enojado porque le publicaron mal las fotos." 17

En el caso de Raúl Ortega, la razón de trabajar en el periodismo es un poco complicado, de principio es una manera de intentar decir, intentar crear y de estar muy cerca de la realidad; es un medio de expresión principalmente el estar cerca de las cosas que suceden, no en actos oficiales. Por ejemplo, sobre el trabajo de Chiapas, campañas oficiales eso acerca mucho ni siquiera a lo que dicen los periódicos, son vivencias que tienen un gran valor personal y enriquecedor.

Sobre las limitaciones de trabajar en el periodismo pueden ser económicas, fotográficamente puede ser que no hay mucho espacio para estar haciendo cosas, que la fotografía por desgracia sigue en un plano secundario por los editores de los mismos diarios y es frustrante porque se cree tener imágenes importantes y al periódico no le interesa, es igual que la foto, las cuales a veces no trascienden, pero se pueden hacer otras cosas pues se está en constante producción.

"Las limitaciones que tenemos son también de tiempo y hasta de tener material propio, aparte de tu vida personal, es muy complicado. No te deja tiempo para hacer trabajos sobre intereses particulares, yo he hecho lo de Acapulco, lo de los locos, o tengo un trabajo de homosexuales, que evidentemente no son cosas para el diario sino proyectos personales que se ven limitados porque uno quisiera hacer las cosas de fotoperiodismo sobre lo que más me interesa, de avocarte a otros proyectos. Yo creo sin embargo, que dentro de esta profesión ganas mucho en cuanto a experiencias." 18

Acercas de los beneficios de trabajar en el periodismo, económicos no lo son. Uno es el de estar haciendo constantemente fotografías, buenas pocas o malas muchas, pero se tiene por lo menos un montón de imágenes lo que quiere decir que se está en constante movimiento y en constante contacto con su material, personas y eventos, enriquece cuando se hace un trabajo distinto al diario.

Un poco también es el beneficio personal de poder dar tu propio punto de vista ante un hecho, de poder estar y conocer con muchas gentes de diversa situación económica, política y social, de ver todas las tendencias políticas y la de estar muy cercano a los eventos que suceden y a veces hasta ser participe de ellos y tener una opinión sobre ellos y reproducirlo en imágenes.

En el caso de Marco Antonio Cruz, trabaja en el periodismo, pero nunca lo va a entender, su formación es totalmente distinta, es plástica; estudió en Puebla las Artes Plásticas. Incluso su idea en México era la de ser escultor o pintor, empezó enseñándole a Héctor García las fotos que tenía y éste lo invitó una y otra vez, mucho es fotógrafo en base a eso, no tanto por él sino por sus fotos.

El hecho de trabajar con García lo impulsó, tenía una pared llena de fotos, sobre todo de los cincuenta, ahí aprendió sobre lo que era hacer fotografía.

La principal limitación dentro de un periódico es el editor, las mejores fotos de prensa se van al archivo, son las primeras que no entran y el archivo al que pertenecen es el archivo muerto. La segunda limitación sucede que es tan fuerte la censura que el fotógrafo se margina y prefiere no hacerlo, porque sabe que no se lo van a publicar. El problema empieza cuando uno se autolimita, además de no tener control total de sus negativos, eso es un gran problema. Se percibió en *La Jornada*.

Es mucho el beneficio que hay al trabajar en el periodismo, una de las cosas es que ofrece una formación como ser humano muy diferente al ser humano común, la gente que esta cerca en el periodismo se encuentra en eventos muy importantes, toca vivir eventos en todos los sentidos.

Este trabajo tiende a perpetuar si se cuida bien y si eres consecuente con él, como el tener un archivo, pues se está legando a otras generaciones y es muy generoso.

"Creo que uno de los grandes lastres que ha tenido el periodismo son los editores, no tanto los fotógrafos o reporteros; creo que la fotografía se usa o se usó en mucho tiempo como parte de una ilustración que más que hacer periodismo va a vender y aparte, el hecho de hacer periodismo para mí, es el de los intereses de la nación, por los intereses verdaderos." 19

Victor Mendiola trabaja en el periodismo por la necesidad de documentar, de quedarse con algo pues no tiene muy buena memoria y necesita un recuerdo y sobre todo que le interesa la cuestión social, pero es esa necesidad de fotografiar lo que se ve pero sobre todo la sociedad y cómo vive y se expresa. "Es ahí donde choco con el periodismo, pues este trata de llegar a un lugar y a una hora, a mí me interesa más llegar a un lugar y quedarme ahí, es como hacer un estudio, y a veces no tomas fotos pero estas viendo, aunque tomes una foto te quedas con algo que realmente viste." 20

En el fotoperiodismo puede tocar que se lleve una buena imagen que le satisfaga o quizá no, Mendiola si va a algún lugar y le gusta algo que ve, lo toma, y no está robando la imagen, sino que quiere quedarse con algo para publicarlo o enseñarlo, pero sobre todo fotografiar a la gente.

Le interesa mucho la vida cotidiana, pues es un reflejo de lo que estamos viviendo, y no es de a gratis salir a la calle y tomar fotos divertidas, sino que tienen una función. Interesa guardarlo porque dentro de 20 años quieres que se vea y sea comparado con lo que pasa actualmente, es como ver ahora a Nacho López.

Acerca de las limitaciones de trabajar en el periodismo, considera que el tiempo se lo determinan, pero si esta ahí, es porque esta de acuerdo, se pueden sacar unas cosas de otras, como el viajar por el hecho de trabajar ahí. Limitaciones en el trabajo porque le dicen qué tomar con su cámara y hay que hacerlo. No se tiene el tiempo disponible para hacer ensayos personales, hay que combinar el trabajo diario con el trabajo a mediano y largo plazo.

Sobre los beneficios o ventajas de ser parte del periodismo, Mendiola considera que es la forma de estar tomando fotos diario, estar permanentemente haciéndolo, a él le interesa porque es una cuestión de disciplina y no a la fuerza. De repente cambia de ritmo, además de que se tiene acceso a muchos lugares que la gente normal no tiene, por ejemplo una cumbre, un concierto, una entrevista, es la inquietud de estar ahí de ser parte de la historia y de estarla viendo, de poder guardar algo de ella, preparar las fotos y tomarlas.

2.2.3 La realidad de la fotografía de prensa mexicana.

Por otro lado, la vertiente de la fotografía de prensa estuvo relacionada a la fotografía alternativa, artística y experimental en México. Sus raíces parten de la corriente objetivista. Resulta innegable que nuestra historia fotográfica esté estructurada en gran parte por los fotógrafos que han trabajado en la prensa. Probablemente la espina dorsal de la fotografía mexicana del siglo XX sea la fotografía de prensa.

El talento de muchos reporteros va más allá del documento. Basta mencionar a profesionales como Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Fabrizio León, Francisco Mata Rosas, entre otros, para darnos cuenta de la calidad que puede tener la fotografía de prensa.

El trabajo de estos reporteros gráficos ha dejado de ser pura y llanamente la representación escueta del hecho fotografiado, para derivar en el ejercicio informativo.

"La fotografía de prensa es una escuela en la que se desarrolla un sistema, en la que se aprende a ver las cosas y a presentarlas al público en forma artística e inteligente, el fotoperiodismo lleva implícita una investigación en cuanto al contenido y a la forma de presentar las imágenes." 21

Es definitivo y se constata en la actualidad, que los fotógrafos de prensa trabajan no solo para los periódicos y revistas, algunos de ellos -como en su tiempo los Hermanos Mayo-, han establecido agencias de fotografía independientes. En la actualidad tenemos *Cuartoscuro e Imagenlatina* por mencionar algunas.

En el caso de *Imagenlatina*, fue fundada hace seis años por un grupo de fotógrafos independientes que querían ser respetados en sus derechos de autor. En la agencia cada fotógrafo es dueño de sus negativos, puede llevárselos cuando se retira, y por ello no se tiene archivo. Como reporteros de planta se encuentran Angeles Torrejón, Rosa Alemán y Marco Antonio Cruz.

La agencia trabaja para publicaciones en la ciudad de México, Mérida y Monterrey. *Proceso* es la principal revista que ilustran. *Imagenlatina* tiene más bien un carácter cultural que de empresa. Ha fungido como la escuela de fotografía de prensa que tanto se necesita en México.

En cuanto a las escuelas de fotografía, la mayoría de las personas que se dedican a esta actividad son autodidactas. Existen solamente tres escuelas en las que se imparten cursos de formación para los fotógrafos de prensa. Estas son la *Activa*, la *Nacho López* y la *Carlos Septién*.

Según Rogelio Cuellar, en "ellas se imparte fotografía periodística como una materia más dentro de todo un plan de estudios que integra otras disciplinas. Yo he dado clases en la *Carlos Septién* desde 1973, pero no hay todavía una escuela en México en la que exista la carrera de Fotoperiodismo como debe ser, con licenciatura y maestría." 22

En este año, 1996, en la Universidad de Xalapa, en Veracruz surge la licenciatura en Fotografía, primera del país y con grandes expectativas de expandirse y difundirse. No es de fotografía de prensa, pero no obstante es un gran paso para las metas de los profesionales del fotoperiodismo.

La fotografía de prensa tiene que buscar nuevos caminos, ante el corte de imágenes, los bajos salarios y otras dificultades como la desigual competencia con la televisión, donde el bombardeo de imágenes es abrumador que la imagen fotográfica pierde el puntaje en tiempo y en presencia.

Los acervos fotográficos en México apenas se están formando, investigando y tratando como debe de ser. En Pachuca está el más grande acervo, la gran colección de fotografías del país. También en el Archivo General de la Nación hay una gran colección de negativos y placas desde los principios de la fotografía en México.

En los demás estados, hay pocos archivos. Existen algunas excepciones como el Archivo Guerra ubicado en Yucatán y el Romualdo García en Guanajuato.

El director de la agencia *Imagenlatina*, Marco Antonio Cruz, considera sobre el abandono de los archivos, que los fotógrafos de prensa se preocupan porque no se ha publicado un libro sobre la Fotografía de Prensa en México.

"Ha habido publicaciones independientes, como en la Universidad de Chapingo que editó *La Imagen del Poder y el Poder de la Imagen* en 1984. En la colección *Río de Luz* no hay un libro de fotografía de prensa. Algunos están dedicados a Nacho López y Héctor García." 23

El año de 1989 quedó impreso en los anales de la historia de la fotografía en México. Fue el año en que se celebraron los 150 años de la fotografía. En todo el territorio nacional se llevaron a cabo actividades organizadas por instituciones públicas y privadas interesadas en la práctica fotográfica, y se montaron 52 exposiciones en total.

En esta década, en vísperas del nuevo siglo, se contempla la labor del *Consejo Mexicano de Fotografía* que busca apoyar el desarrollo fotográfico en varios niveles: capacitar a quienes inician sus estudios mediante talleres y cursos comprometidos con calidad; coordinar proyectos con otras instituciones para beneficiar a sectores más amplios del gremio fotográfico; estrechar vínculos con el *Centro de la Imagen* y juntos impulsen con mayor alcance a la fotografía mexicana.

Se han efectuado VII Bienales de Fotografía, una de ellas se tituló *I Bienal de Fotoperiodismo*, en septiembre de 1995. En el *Centro de la Imagen* tuvo lugar la exposición gráfica de los cambios acaecidos en México durante los últimos veinte años intitulada *La Mirada Inquieta*, nuevo periodismo mexicano de 1776 a 1996.

John Mraz expone brevemente la faceta del nuevo periodismo como producto independiente del gobierno. Comienza con la fundación de la revista *Proceso* en 1976 y, posteriormente, con los periódicos *Unomásuno* en 1977 y *La Jornada* en 1984. Estas publicaciones abrieron espacios y posibilidades que permitieron dejar atrás lo que históricamente ha caracterizado al fotoperiodismo en México: una adulación sin límites al gobierno, una representación folclórica o morbosa del pueblo mexicano, una restricción a cubrir las *órdenes de trabajo* en los periódicos, y una predominancia del punto de vista masculino.

Sin embargo, esa adulación se transforma porque el fotógrafo debe estar bien informado, estar al día con lo que pasa en el mundo, en la vida nacional e internacional. Como Francisco Mata Rosas comenta, "en la etapa anterior era fotografiar los presidiums, quienes estuvieron y el personaje principal. Ahora, se fotografian las relaciones entre los personajes, el *back stage* que sucede detrás del acontecimiento." 24

Antes se fotografiaba porque ahí se estaba, ahora se intenta otorgarle un sentido a la fotografía con un toque personal, una posición, desde ridiculizarlo hasta que es un gran hombre, esas posiciones se manejan ahora. Antes se manejaba por el aspecto ético, la de soy periodista y no tengo posición, sin embargo todo ser humano tiene posición sobre todo lo que le rodea.

Si bien esa adulación al gobierno y las órdenes de trabajo no publicadas traen consigo una especie de cáncer, que conocemos mejor dicho como censura. Pedro Valtierra comenta que "de repente se siente que una foto pueda ofender a un político, en un evento que no tiene la mayor trascendencia." 25

La primera experiencia de censura, comenta Valtierra, fue cuando De la Madrid tomó posesión como Presidente, hay una foto que tomó de una paloma muerta en el piso, y unos tanques de guerra pasando; entonces era una demostración de fuerza de posesión de De la Madrid. La censuraron, estaba para primera plana y no se publicó pero el negativo si fue salvado por su autor.

Otra experiencia que recuerda Valtierra, es cuando era jefe de departamento, al llegar a revisar el material encuentra una foto de Fabrizio León, donde Pesqueira Real le está poniendo cuernos a Carlos Salinas de Gortari y esa foto no se publica.

Aunque Valtierra la defendió para su publicación, no logró nada. Sabía que era una foto agresiva, pero no se sabía del por qué no publicarla si no había indicios de que Salinas fuera el candidato. Por otro lado, pudiera llegar a cerrarse el periódico si se publicaba.

Las fotos de Héctor a veces las publicaba y a veces no, aunque el hecho de hacerlas ya es una acción, ya que están empujadas por un juicio, "pero lo importante es que el periodismo llegue a tener la categoría éticamente, que cumpla con la tarea de informar objetivamente." 26

Esas fotos no publicadas de Héctor García simplemente no lo fueron porque no le convenía a los editores o al sistema. Muchos editores se quedan con los reportajes y los venden a los interesados.

Francisco Mata Rosas con respecto a la restricción en las órdenes de trabajo explica que "el fotógrafo tenía que llegar antes que los personajes; llegando, saludando, poniéndose el saco. Había veces que las fotos del acto no se publicaban prácticamente, uno las tomaba por mera disciplina. Si te daba tiempo de estar todo el evento o acto presente, tenías la oportunidad no solo de hacer mejores fotos, sino de saber qué pasaba en el mundo de los personajes." 27

La morbosidad desatada por imágenes despiadadas, como varios periódicos de México, que ponen tales fotografías en circulación cotidiana, lejos de crear conciencia procuran desarticularla, transformando en común y corriente lo que debiera ser la excepción. Se estimula la necrofilia y se niega toda esperanza en los valores humanos de solidaridad. La ausencia de todo sentido crítico impone una censura, la de los valores humanos: de la vida.

El folclorismo podría considerarse negativamente como la invasión de niños moquientos, limosneros, hombres desaliñados, limpiavidrios, ancianas desarrapadas, *marías* enrebozadas, cantinas, bandas populares y otras escenas propias de nuestro país, han hecho incursión en el mundo de la fotografía con escasa o mejor dicho nula agudeza crítica y poco valor documental, dada la descontextualización de la mayoría de las imágenes.

La pobreza es fotogénica sobre todo para los ojos de los burgueses, que con actitud de turista miran el vestido apastelado de la niña que cumple quince años o de la que hace su primera comunión o de la boda pueblerina; o que irrumpen en una desordenada y paupérrima vivienda donde un gordo descamisado y sonriente es la figura central.

En la preparación de cada fotógrafo se debe tener presente el respeto por los valores populares y por la imagen de la pobreza de la cual debemos considerarnos todos responsables en menor o mayor medida. Además, se debe contemplar dónde la fotografía se ubica como documento y dónde como folclorismo.

En los últimos veinte años se dio el nacimiento de un fotoperiodismo mexicano, resultado de una autonomía inédita en la prensa nacional, con imágenes cuyo poder las coloca hoy entre las mejores del mundo.

"En septiembre de 1996 se efectuará el *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, con mesas centrales, especializadas, de trabajo y conferencias; además de actividades paralelas. Incluye además *Fotoseptiembre 1996*, la exposición de fotógrafos de prensa que se extenderá al Cono Sur." 28

"Sobre *Fotoseptiembre 1996*, la idea es ver desde México la producción latinoamericana y que en el Sur haya exposiciones mexicanas. Un intercambio de muestras con los países caribeños y de Centroamérica, e integrar un corredor latinoamericano de las exposiciones más importantes, como lo son Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago de Chile y La Paz." 29

Patricia Mendoza, directora del *Centro de la Imagen*, considera que la fotografía se ha utilizado por más de 150 años, pero se ha hecho poco por sobre sus implicaciones como lenguaje. "La foto se ha utilizado funcionalmente, como expresión artística pero su concepto como lenguaje, cómo decodificarlo, los instrumentos para leerlo, para entenderlo, se ha desarrollado a partir de los últimos 20 años." 30

Coincide la opinión de Mraz y Mendoza en el sentido de que es en estos últimos 20 años cuando la fotografía toma un sendero diferente al que se estaba acostumbrado, en todas sus formas y géneros. No difiere mucho con la opinión de los fotógrafos de prensa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. CAPÍTULO 2

- 1.- SEP/INBA *Historia del arte mexicano*. pág. 188.
- 2.- *Ibidem*, pág. 191.
- 3.- Enrique Méndez de Hoyos. *Manual de fotografía en Blanco y Negro*. pág. 97.
- 4.- Memoria de papel. *Instantáneas de luz. La fotografía en México*. pág. 4.
- 5.- INBA/Gobierno del Edo. de Hidalgo/Consejo Mexicano de Fotografía. *1er Coloquio de Fotografía*. pág. 121.
- 6.- José Antonio Rodríguez. *Catorce años de la fotografía contemporánea*. pág. 39.
- 7.- John Mraz y Ariel Arnal. *Entrevistas a fotoperiodistas*. inciso e.
- 8.- *Ibidem*, inciso m.
- 9.- *Ibidem*, inciso b.
- 10.- *Ibidem*, inciso d.
- 11.- *Ibidem*, inciso a.
- 12.- *Ibidem*, inciso j.
- 13.- *Ibidem*, inciso i.
- 14.- *Idem*.
- 15.- *Ibidem*, inciso n.
- 16.- *Ibidem*, inciso o.
- 17.- *idem*.
- 18.- *Ibidem*, inciso a.
- 19.- *Ibidem*, inciso m.
- 20.- *Ibidem*, inciso n.
- 21.- Memoria de papel. *Instantáneas de luz. La fotografía en México*. pág. 18.
- 22.- John Mraz y Ariel Arnal. *Op. cit.*, inciso i.
- 23.- Memoria de papel. *Instantáneas de luz. La fotografía en México*. pág. 36.
- 24.- John Mraz y Ariel Arnal. *Op. cit.*, inciso o.
- 25.- *Ibidem*, inciso b.
- 26.- *Ibidem*, inciso d.
- 27.- *Ibidem*, inciso o.
- 28.- Merry Mac Masters. *Organizará México el Coloquio Latinoamericano de fotografía*.
- 29.- *idem*.
- 30.- *idem*.

CAPITULO 3

TEORÍA CONTEMPORÁNEA
DE LA
FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA
EN
MÉXICO

CAPÍTULO 3 TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.

3.1 Aspectos técnicos y estéticos de la fotografía.

3.1.1 Entre las bellas artes y las artes aplicadas.

La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de hace 30 000 años. Esto pone de manifiesto una necesidad de enfocar la función no solo del proceso sino también del visualizador en la sociedad. El mayor escollo para este esfuerzo es la clasificación de las artes visuales en *aplicadas* y *bellas*. En cualquier momento de la historia su definición cambia y se altera pese a lo cual hay dos factores constantes de diferenciación: la utilidad y la estética.

La utilidad designa el diseño y la fabricación de objetos materiales y demostraciones que responden a sus necesidades básicas. Desde las culturas primitivas hasta la tecnología de fabricación altamente desarrollada de nuestros días, pasando por las culturas antiguas y contemporáneas, las necesidades básicas del hombre han cambiado poco a poco.

En este campo del diseño y la fabricación de objetos materiales y demostraciones de la vida, se supone que todo miembro de la comunidad no solo puede aprender a producir sino que también puede, mediante el diseño y la decoración, dar una expresión individual y única en su trabajo. Esta autoexpresión viene gobernada por el proceso de aprendizaje del oficio y por las exigencias de la funcionalidad. Lo importante es que el aprendizaje sea esencial y aceptado.

La diferencia entre lo utilitario y lo puramente artístico es el grado de motivación hacia la producción de lo bello. Esto es la estética, la indagación de la naturaleza de la perfección sensorial, la experiencia de la belleza y posiblemente de la belleza artística.

Pero las finalidades de las artes visuales son muchas. Si las experiencias estéticas tienen un valor intrínseco o hay que valorarlas o despreciarlas por su estímulo de lo provechoso y lo bueno. La experiencia de la belleza no permite ningún tipo de conocimiento, histórico, científico o filosófico. Se le llama verdadera porque nos hace más conscientes de nuestra actividad mental.

El arte tiene un tema, unas emociones, unas pasiones y unos sentimientos. Dentro de la amplia gama de las diversas artes visuales, el tema, sea religioso, social o doméstico, cambia con la intención y solo presenta siempre la capacidad de comunicar algo concreto o algo abstracto. Como dice Henri Bergson, "el arte es solo una visión más directa de la realidad." 1 En otras palabras, las artes visuales tienen cierta función o utilidad.

Durante el Renacimiento, el artista aprendía su oficio partiendo de tareas sencillas compartiendo ese trabajo y gremio con el auténtico artesano. Esto permitía un sistema de aprendizaje más firme y, lo que era más importante, una menor especialización. Había una interacción libre entre el artista y el artesano, cada uno podía participar en todas las etapas del trabajo, no existiendo más barrera que su grado de habilidad.

La visión contemporánea de las artes visuales ha avanzado de la polaridad entre artes *bellas* y *aplicadas* llegando hasta las cuestiones de la expresión subjetiva y la función objetiva, y una vez más tiende a la asociación de la interpretación individual con la expresión creativa de las *bellas artes* y la respuesta a la finalidad y el uso a las *artes aplicadas*.

La idea de *obra de arte* es moderna y se apoya en el concepto de museo como reserva definitiva de lo bello. Cierta público, interesado en arrodillarse ante el altar de la belleza que hay en el museo, se acerca a él sin que le afecte un entorno. Esta actitud aparta al arte de la corriente principal, le confiere la aureola de ser especial y delicado, lo reserva para una élite y niega la influencia que se ejerce sobre él a través de nuestras vidas y nuestro mundo.

Si se acepta este punto de vista, renunciamos a una parte muy valiosa de nuestro potencial humano. No solo nos convertimos en consumidores carentes de criterios profundos, sino que negamos la importancia esencial de la comunicación visual, tanto para la historia como para nuestras propias vidas.

El último bastión de la exclusividad del *artista* es una habilidad especial: la capacidad de dibujar, de reproducir el entorno tal como aparece. La cámara, en todas sus formas, ha acabado con ello. Constituye el eslabón final entre la capacidad innata de ver y la capacidad extrínseca de registrar, interpretar y expresar lo que vemos sin necesidad de tener una habilidad especial o un prolongado adiestramiento para efectuar el proceso.

Hay pocas dudas de que el estilo de vida contemporáneo está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido la fotografía. En el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. En los medios modernos predomina lo visual, lo verbal viene por añadidura.

El impreso no ha muerto ni morirá jamás, pero nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico. La mayor parte de lo que sabemos y aprendemos, compramos y creemos, identificamos y deseamos, viene determinado por el predominio de la fotografía sobre la psiquis humana. Y este fenómeno se intensificará aún más en el futuro.

3.1.2 La fotografía de prensa y el arte en su contexto histórico.

El acto mismo de fotografiar nos lleva al *congelamiento* del tiempo presente, no del pasado o del futuro, sino siempre del presente; a esto podemos añadir la cualidad de cotidianidad e inmediatez con que la fotografía de prensa reproduce de su propio tiempo, haciendo evidente la forma en que ésta interpreta su momento histórico.

Para producir una obra de arte se debe conocer todas las características técnicas y estéticas de los materiales y los recursos con que se cuenta. Este conocimiento definirá las condiciones de trabajo que conformarán el lenguaje de un medio de expresión.

En fotografía, uno de estos lenguajes es, sin duda, la capacidad de reproducción infinita de una imagen en un número indeterminado de copias. Esta característica es fundamental para diferenciar a la fotografía de otras artes cuya reproducción es limitada; como es el caso de la pintura.

Esto determina los espacios de comunicación o exposición de la fotografía, que le permitan explotar plenamente su potencial estado de imagen infinita. Estos espacios están bien definidos y ahí es donde está presente la fotografía de prensa, de fotoreportaje, etc.

Antes los espacios no eran los museos ni las galerías, pero con la apertura a las formas de expresión artística, ya lo son. Responden a las necesidades de otras manifestaciones artísticas que requieren de un lugar para ser observadas. Una fotografía también puede ir al encuentro del espectador; en las últimas exposiciones que se han montado en las estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro más concurridas por el público usuario.

Exponer una fotografía en un museo no quiere decir que no sea válido como arte, por el contrario, el descontextualizar una imagen de su medio hace evidente su naturaleza, lo que le da un valor extra. Ejemplo de esto es la exposición *Diez Fotógrafos de Prensa* presentada en las instalaciones del Consejo Mexicano de Fotografía.

La fotografía de prensa ha estado siempre en una situación difícil, reconocida solo eventualmente como obra de arte y poco valorada en los propios medios de comunicación que la requieren: dándole poca significación visual en sus páginas, ofreciendo una mala calidad de reproducción y un espacio limitado a cambio de una falta de respeto intelectual que se produce en alteraciones al encuadre y a la eliminación casi total del crédito a los autores.

Sobre los derechos de autor, Andrés Garay, uno de los expositores en el Consejo Mexicano de Fotografía, miembro del grupo de *Los 10*, comenta que es una aberración. "Es lo mismo que si yo le doy 100 cuartillas y un bonche de lápices a García Márquez y le digo que me escriba una novela y que, como consecuencia, yo piense que la novela es mía por haberle dado el trabajo, el material y por haberle pagado. Lo lógico es que el dueño del negativo sea el que hizo el negativo, no el que puso el material." 2

Existen muchos diarios donde los negativos los *desaparecen* o los tiran. No existe un respeto por la autoría intelectual del fotógrafo. "Un fotógrafo que durante 30 años, por poner un ejemplo, haya trabajado en un periódico, si guardara los negativos, podría con ellos, por humildes y malos que fueran, llevarlos al Archivo General de la Nación y obtener unos cuantos miles de pesos para retirarse a vivir, o morir bien. Pero si esos negativos, por el hecho de habérselos quedado el periódico, se pierden, se queman; ¿a quién beneficia?" 3

Pedro Valtierra considera que el verdadero fotógrafo de prensa está comprometido. "Está comprometido yo no diría con las masas, sino más bien con su trabajo profesional. Y entre otras cosas, persigue además que se le reconozca, que se le den espacios." 4

Y ese compromiso lo hace también con una empresa, de manera integral, su trabajo debe ser dedicado a los intereses de la misma. Cuando Valtierra se encontraba en *La Jornada*, explica que "publiquen o no publiquen, les entregamos un promedio de 60 a 90 fotos al mes, que solo deberían publicar una vez, aunque ya se sabe que las publican todas las veces que quieren (en esto estamos todavía 30 años atrasados de los norteamericanos y los europeos)." 5

Con respecto a los cambios que sufre la fotografía al reencuadrar, Francisco Mata Rosas ha tenido muchos de esos casos, "sería difícil establecer un porcentaje. Esa siempre fue una de las grandes peleas en el Departamento de Fotografía, que tuvimos durante muchos años. Y nosotros insistíamos con ejemplos, para que no cortaran las imágenes; en aquel entonces Miguel Angel Granados Chapa escribía *Plaza Pública*, decíamos: qué pasa si le cortamos el párrafo del principio o del final a don Miguel, es exactamente lo mismo cortarle un elemento a la fotografía. Pero una discusión que fue inútil, nunca se entendió; siempre se sigue jerarquizando el espacio que sobra para la fotografía, siempre se reencuadra." 6

La aportación de Raúl Ortega es similar, él considera que eso sucede en los diarios, se hace la imagen y se edita de una manera, y de ahí cuando se entrega una fotografía ya no se sabe qué va a pasar con ella, si la van a publicar o no, si la van a mutilar, "y muchas veces ni siquiera es por una cuestión de edición, es porque la fotografía sigue siendo en todos los medios que yo conozco el relleno de las planas." 7

Pedro Valtierra no tiene concepción diferente a la de sus amigos de trabajo, si ocurre mucho ese reencuadre y cambia el significado de la fotografía, lo que el fotógrafo quería expresar. Según Valtierra, más que por política ocurre por ignorancia. "En términos políticos ocurre en otros lugares. Este periódico es bastante fresco (refiriéndose a *La Jornada*). Otros periódicos, hablamos de *Excélsior*, el fotógrafo no participa para nada. En el *Unomásuno* y en *La Jornada* hay una presencia del fotógrafo, hay una idea." 8

Héctor García de acuerdo con las opiniones dice que no es con una intención, "sino por los espacios, la cortan o la rayan y publican lo que a ellos les parece interesante, sin respeto para el fotógrafo, por lo que siempre hay que estar luchando." 9

Es tan común que no te enojas, pues es la función del jefe de la mesa, si cambia el sentido de la foto; como fotógrafo buscas decir algo. Mendiola también dice que no se diseñan las páginas en función de las fotografías, pues siempre va primero el texto, "tan absurdo como decir quiero una horizontal y una vertical, y a veces resulta que la foto buena es la vertical y ya no hay espacio para ella porque ya está formada la plana; tú tienes siempre a alguien que determina tu trabajo. Lo bueno sería negociar entre el editor y el fotógrafo, pero eso no pasa." 10

Rubén Pax cuida mucho el contenido de la imagen, en la mesa de selección es donde hay una edición en la imagen, pero no pierde el contenido. Es para dar mayor énfasis a la acción o el motivo, pero no pierde el significado original.

Explica que cuando amplían una foto y se pierden ciertos contenidos fotográficos, lo más peligroso son los textos, los pies de fotos, que si pueden dar el cambio. Si se han dado textos que no corresponden al origen de la foto. El pie de foto puede manipular mucho la imagen, con un cambio de pie de foto, toma distintos sentidos.

Eniac Martínez no recuerda ejemplos muy claros, pero sí existe ese cambio al reencuadrar la fotografía, cambia sin lugar a dudas el sentido. Cita una experiencia que tuvo cuando fue a Cuba, a hacer un reportaje, "y había unos homosexuales bailando desafortunadamente y tomé la foto. Después esa misma foto, la publicaron en la revista *Gay*, tenía crédito, pero el contexto era totalmente diferente. En el sentido de que parece que estoy trabajando para ellos." 11

A Jesús Villaseca le sucedió muchas veces ese corte de material fotográfico. "Me sucedió en *Novedades* principalmente; donde yo quería manejar algún elemento en primer plano protestando de algo y mi error era dejar a la orilla ese elemento y me cortaban la línea de mi foto." 12

Quien difiere en las opiniones es Luis Humberto González, quien considera como vieja tradición y postura, la idea de que con el pie de foto se cambiaba la esencia de la fotografía; "yo no creo en eso, ahora menos, pues los fotógrafos ya escriben mejor que los reporteros y mejor que muchos escritores, y aparte de que hay fotógrafos que tienen una gran conciencia sobre lo que tienen enfrente, manejan bien los elementos, objetivos, recrean." 13

Explica que la foto misma plantea lo que el fotógrafo quiere, no hay ni pie de foto, ni historia, ni rollo que pueda nublar u opacar el sentido, la imagen por sí sola habla de su calidad y contenido.

3.1.3 La fotografía periodística: entre técnica y estética.

Ahora con la nueva tecnología, las cámaras fotográficas pueden hacer maravillas de información periodística con películas muy sensibles y los grandes telefotos. La fotografía se ha transformado en un arte. Naturalmente que el reportero gráfico no se dedica a hacer arte, sino una fotografía informativa que habla, que explica, que sirve para comunicar. Los usos extensivos en galerías, portafolios o publicitarias han dado un valor adherido a esa información, artístico o estético: Esta fotografía tiene su parte creativa pero dentro de la realidad.

"El documentalismo fotográfico es el género que quizás tenga más adeptos debido a que es la corriente cuya base histórica fue iniciada por el fotoperiodismo. Sin embargo el estilo personal de los fotógrafos contemporáneos le ha otorgado una nueva visión que, en muchos de los casos se acerca a un esteticismo que ha dejado de ser circunstancial." 14

Esto debido a la educación visual (el uso de la perspectiva con múltiples puntos de fuga, los balances iconográficos, las formas) y la técnica (el uso de las velocidades, la apertura del diafragma, las películas especiales, los contrastes). Sus antecesores recientes han sido Nacho López, Héctor García, Manuel Alvarez Bravo, los hermanos Mayo, Armando Salas Portugal y Walter Reuter, entre otros.

De los escasos grupos experimentales aún continúa con su trabajo el taller queretano de *Los Estropajos*. Integrado por Raúl Avila, Gonzalo Alcocer, Bárbara Peón y Carlos Alcocer, el grupo se ha planteado una propuesta teórica, que una la fotografía con la pintura, denominada fotoplástica la cual resumen con las siguientes palabras: "Al agregar nuevos elementos a una imagen, dejamos que las manos en relación íntima con los materiales, digan la última palabra. Es una forma de ampliar nuestros horizontes perceptuales y nuestros límites existenciales" 15

La creatividad del individuo no está peleada con la técnica de los materiales que se utilizan en su trabajo. Lo importante es no perder el sentido de lo que se quiere expresar con su creación, tener presente que son muchos o tal vez pocos los conocedores, pero dejar una buena impresión y satisfacción es siempre muy válido, además de permanecer lo más tiempo posible en la memoria.

Las nuevas técnicas, incluyendo la fotografía electrónica, la fotografía por computación -ahora se puede hacer video y congelar un cuadro y publicarlo en el periódico- van a sustituir a la fotografía de prensa. También se puede perfeccionar. Se ha lanzado al mercado una cámara que guarda en su memoria 60 imágenes de manera digital, ya no se requiere rollo y el flash. Los destellos se hacen de manera que se borren las sombras y la iluminación sea casi perfecta.

Estas imágenes se pueden guardar en una computadora, en el llamado disco duro o en disquet. La memoria de la cámara se borra cuando ya no se requiera la imagen. La técnica ha avanzado a pasos agigantados, los objetivos se sustituyen de los intercambiables a los integrados en las cámaras, brindando así mejor comodidad y menor pérdida de tiempo al hacer el cambio. Los químicos y los procesos de revelado e impresión se están cambiando totalmente por una computadora, papel especial, impresora a color o negro y el conocimiento en su manejo de forma básica. Todo el tiempo que el fotógrafo trabajaba se disminuye a una serie de teclas realizando su función.

Al respecto, Pedro Meyer refiere: "Me describen como un fotógrafo porque uso una cámara fotográfica para crear una imagen. Y existe la larga tradición de usar la cámara fotográfica que implica un proceso químico. Pero en los últimos cinco o diez años, las nuevas tecnologías han cambiado de tal manera, que hoy puedo hacer imágenes con tan buena o mejor calidad, sin usar cámara fotográfica, sino empleando video, cámaras que no tienen película o con la computadora. Hoy puedo imprimir sin laboratorio en cualquier papel, sin aplicar emulsión a la fotografía, pero con calidad fotográfica. Entonces, el cuarto oscuro prácticamente ya es obsoleto (...) Vamos a dejar de ser fotógrafos para ser creadores de imágenes. Esa es la tecnología en la que vamos a entrar." 16

Por su parte, Rogelio Cuellar explica: "El concepto de fotografía periodística está cambiando sustancialmente. Por medio de las computadoras se da lectura a la imagen y ahí mismo se edita, se contrasta y se amplifica el material sin necesidad de revelar los rollos en el cuarto oscuro. Esto también brinda la posibilidad de transmitir imágenes a cualquier parte del mundo, lo que por otro lado requiere de una mayor preparación tecnológica que permita a los fotógrafos saber utilizar computadoras y transmisores. Es impresionante el cambio que se está dando, pero la fotografía de prensa no puede desaparecer, porque constituye una manera de ver la vida. La competencia está obligando a los reporteros a buscar nuevas rutas, a volverse más creativos, a enfocar sus cámaras hacia los nuevos derroteros por donde los encamina la realidad." 17

Si, es claro que la fotografía de prensa puede cambiar de instrumentos tecnológicos, pero son ellos los que van a determinar la forma más conveniente y apropiada para la empresa que pueda convertir su departamento de fotografía a la nueva tecnología, en una manera de ver la realidad con tecnología de punta. Cuellar comenta sobre la nula desaparición de la fotografía de prensa, es posible; pero estará siempre en función de la tecnología, quierase o no, ella nos marcará la pauta a seguir.

Así como fue cambiando paulatinamente el perfeccionamiento de la cámara y los químicos, esto es una muestra más de que los pensamientos del fotógrafo e inclusive los cambios de la sociedad fueron a la par de la tecnología. Por tal motivo, la incursión en cuestiones teóricas de la fotografía antes, no estaban tan vinculadas a la tecnología, no tenía la mayor ingerencia, la relación era el objeto o referente y el fotógrafo. Ahora en cambio se debe evaluar teóricamente la meta u objetivo del fotógrafo, el referente u objeto y como parte esencial antes no considerada la tecnología, adelantos y beneficios que reflejen el acontecer de la vida actual. La teoría por tanto será contemplada en términos epistémicos, por ser del devenir histórico un constante cambio, y ser adaptable en las diversas etapas por las que atraviese.

Si la fotografía periodística entra en el rubro de la fotografía artística, ya sea por los usos extensivos que se le han descubierto, entra como considera el crítico Olivier Debrouse, en una especialización más. "La fotografía artística se ha vuelto mucho más especializada en los últimos cuatro o cinco años, en trabajos que se autodefinen como artísticos que son más bien contruidos..., grandes formatos; medios, más ligado con lo que podríamos llamar arte conceptual. Hay variedad de técnicas. Pero aunque es interesante es un fenómeno aparte, tiene sus leyes y sus espacios propios y menos impacto social. Ahora los fotógrafos se especializan cada vez más en áreas específicas." 18

Pedro Meyer considera que tanto los fenómenos migratorios y demográficos como las transformaciones producto de la era digital, trastocan necesariamente, como toda realidad social, el quehacer del artista y su relación con el mundo que le rodea. Para guiar y formar opiniones, las sociedades se apoyan más en una cultura pictográfica, estramos a una era que será de imágenes.

Habrà trabajo para los fotógrafos, camarógrafos y creadores de imágenes fijas y en movimiento. Por esta razón el quehacer fotográfico se está viendo transformado de manera irreversible. A la par de muchos cambios que no tienen marcha atrás, es preciso contar con una visión que permita comprender el rumbo hacia donde nos perfilamos.

En lo que respecta a la labor fotográfica y la relación con el trabajo reporterial, Meyer explica que "mientras que los reporteros puedan alegremente hacer lo que les venga en gana con las cintas magnetofónicas en sus grabadoras a los fotógrafos se les amenaza con cortarles las manos si se atreven a usar la computadora para corregir algo de la imagen fotográfica cuando ésta es de tipo periodístico." 19

Mientras los fotógrafos debaten sobre si la foto puede hacerse de una manera u otra, o si tiene credibilidad o no, la sociedad civil ya va mucho más adelante de la discusión: en estos últimos años el video y no la fotografía es el que ha estado presente en los momentos de mayor toma de conciencia pública. Nos cuesta trabajo asimilar que ya hay cámaras de video que son del mismo peso, costo y movilidad que las cámaras de imagen fija.

Seguramente para el año 2000 tendremos cámaras digitales que van a poder registrar imágenes de buena calidad tanto en formato como en movimiento, además de sonido. Ese hecho invita a una profunda reflexión en cuanto a nuestras opciones para trabajar y expresarnos con creatividad en un contexto totalmente transformado. Pero este cambio no debe resultar difícil si se piensa que la fotografía, desde su nacimiento, ha estado inmersa en un proceso natural de desarrollo.

Finalmente, Pedro Meyer explica que "el hecho de que alguien deliberadamente se excluya de usar las nuevas tecnologías, no significa que éstas dejen de tener una creciente influencia en las actividades de la sociedad. Hoy nos toca nuevamente cerrar filas y darnos cuenta de que solo mediante un esfuerzo colectivo es posible asegurar que la tecnología resulte nuestra aliada." 20

3.2 Implicaciones con lo social.

3.2.1 La cuestión social en la fotografía de vida cotidiana.

Para comenzar este punto, es propicio conocer y saber un poco más sobre el concepto *vida cotidiana* en nuestra sociedad y de manera individual. El entender y comprender que la vida cotidiana significa hablar de un conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres. A su vez se da cauce a una reproducción social.

En toda sociedad existe y todo hombre, sea cual sea su lugar en los distintos niveles de la división social del trabajo, tiene de manera irremediable una vida cotidiana

Las actividades que los hombres tienen en común son muy reducidas, pero son idénticas en un plano abstracto. Sin embargo, hasta en las sociedades más antiguas, la conservación del hombre requiere de un gran número de diversas actividades.

"El hombre solo puede reproducirse en la medida en que desarrolla una función en la sociedad: la autorreproducción es, por consiguiente, un momento de la reproducción de la sociedad. Por lo tanto, la vida cotidiana de los hombres nos proporciona, al nivel de los individuos particulares, una imagen de la reproducción de la sociedad respectiva, de los estratos de esta sociedad. Nos proporciona, por una parte, una imagen de la socialización de la naturaleza y, por otra, el grado y el modo de su humanización." 21

En la vida cotidiana la habilidad debe aplicarse en múltiples direcciones. Las actividades genéricas exigen para determinados aspectos una habilidad e intensidad mayor de las aptitudes en cuestión, pero solo *para determinado aspecto*. En cuanto a las *múltiples direcciones*, determinadas personas pueden tener en conjunto una habilidad muy superior a la media de los hombres, pero con variada intensidad.

La fotografía como una de esas actividades, tan heterogéneas como las habilidades, las aptitudes, los tipos de percepción, etc. Existen tipos de actividades heterogéneas totalmente, donde se desarrollan habilidades, aptitudes y sentimientos netamente heterogéneos.

De esta manera, en la sociedad la fotografía contiene cada una de estas características, su heterogeneidad en su forma y contenido no se evidencia por sus elementos distintos sino por la importancia según el ángulo visual desde el que se le puede considerar.

El fotógrafo como parte de la sociedad y como individuo guardan una relación conforme a la realidad tanto de la actividad como de la actitud de la sociedad en su conjunto. El conocimiento de lo que significa la vida cotidiana ayuda a comprender la sociedad como la parte esencial del fotógrafo, y esas distintas actitudes y actividades las expresiones que reflejan la complejidad y heterogeneidad de la propia realidad.

La sociedad siente que la vida del fotógrafo es tan aparte que no tiene tiempo de fijar su mirada en los sucesos de la vida cotidiana que acontece en la colonia, en el oficio o en eventos donde la sociedad popular siente propicio para revelarse.

Es erróneo pensar y asimilar tal concepto, la sociedad es el elemento primordial y la materia prima que el fotógrafo tiene, si nos inclinamos por el lado del nuevo fotoperiodismo, ya hay muchos periódicos que manejan la fotografía de vida cotidiana como uno de los síntomas que reflejan la relación con la sociedad, su influencia es definitiva.

La fotografía busca retratar lo que el fotógrafo como ser humano observa, desde un fotoaficionado que retrata la fiesta de quince años o el bautizo, por el hecho de publicarse en un diario es tal vez periodístico o sea un enfoque distinto, pero es muy importante la parte educativa, la generación de una cultura fotográfica que apenas se está gestando.

Es un fenómeno único en la historia del arte. Paralelamente al quehacer de los creadores, siempre hay que reflexionar en este sentido. En el caso de la fotografía, la teoría es muy poca y muy reciente. Se deben buscar espacios donde la gente aprenda a reflexionar a partir de la confrontación; que exista un espacio flexible, donde no solo se enseñe, sino también se dialogue y sirva para conocer lo que se opina de este fotoperiodismo.

La fotografía de vida cotidiana, el puente para verse reflejado. Para Francisco Mata Rosas, la fotografía de vida cotidiana, era la orden que se tomaba como descanso, no se hacía nada, "te salías a buscar vida cotidiana y no encontrabas nada... fue una época." 22 La foto de vida cotidiana era cuatro o cinco calles a la redonda del periódico *La Jornada*, o fotos de la Alameda, de Avenida Juárez.

"Se empezó a desgastar tanto que las fotos de vida cotidiana eran otra vez a la viejita, y lo mismo, hasta que llegó un momento que estuvo a punto de desaparecer por su desgaste." 23 Según Rosas, este desgaste ocurre en todo tipo de foto, por ejemplo en la política cuando son enviados a la asamblea anual de la CTM (Confederación de Trabajadores de México), la foto de primera plana es la del Presidente abrazando a Fidel Velázquez, atrás el retrato del Presidente *grandote*. Al otro año es enviado nuevamente y es la misma foto, cambia solo el Presidente en turno.

Para Mata Rosas, ocurre algo en el fotoperiodismo, que apenas se empieza a vislumbrar una salida nueva. Pero quedó un bache, después de una generación de fotógrafos, donde no ha pasado nada nuevo, nada importante. "Muchos de los temas que ya se hicieron se repiten, un poco apelando la mala memoria general y en particular de la gente, del público, del lector mexicano; que nos volvemos a sorprender con fotos que ya se publicaron y entonces fueron muy importantes." 24

Sobre el énfasis en cubrir la fotografía de vida cotidiana, Raúl Ortega opinó una anécdota que tuvo en una conferencia en el ITESM (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey) "porque fuimos un poco la antítesis de lo que se había pensado de los fotógrafos de prensa, de que somos la solemnidad y los que nos rozamos con el Presidente, y yo les dije que nos querían ver como una escuela y es un error porque finalmente no hay una única verdad." 25

Así, observamos que los fotógrafos de prensa son también hombres de carne y hueso, aprenden a saber mirar, distinguir con el lente y su ojo la realidad que buscan, porque no se les presenta gratuitamente, y saber apretar el botón en el momento oportuno.

Rubén Pax opina que el cubrir lo cotidiano es parte del quehacer del fotógrafo, es algo que le dio mucha fuerza. "El fotógrafo de prensa un poco más independiente, siempre lo ha hecho, porque está en la calle y es imposible dejar de tomar fotos. Y lo cotidiano es lo que le da vida a un lugar, de repente se cae en un cierto tipo de imágenes... en México, las clases más fotografiadas son las más pobres, sabemos que es un país pobre, pero no podemos fotografiar a los ricos, los ricos se esconden o están muy privados." 26

Pax explica que a menos que el fotógrafo pertenezca a esa clase pudiera conseguir las placas, pero es más común el fotógrafo de prensa de clase media y popular, se ven ahí las fotografías de la sociedad reflejada en imágenes.

Cabe destacar que la fotografía de vida cotidiana debe o puede entenderse como una de las clases o tipos que tiene la fotografía de prensa, pero si bien es una de las que más vínculo e implicaciones tiene con lo social, porque su objetivo central es la sociedad, hombres, mujeres, niños, jóvenes, ancianos seniles, sus actividades, sus inclinaciones culturales, sus oficios, etc. No es un género, sino que conforma con otros tipos a la fotografía periodística en general.

Sencillamente, para Christa Cowrie, "lo cotidiano se retrata yendo en la calle, en el metro, entonces lo cotidiano es complemento de tu aportación diaria de tu trabajo." 27

Eniac Martínez en cambio ofrece datos más precisos sobre la fotografía de vida cotidiana, la cual empezó en los periódicos *Unomásuno* y *La Jornada*. El único que lo sigue haciendo es *La Jornada*. "Cada fotógrafo, además de cubrir su orden, cubría lo que pasaba en el camino, dándote una información sobre la ciudad, entonces, estás cubriendo información de vida cotidiana." 28

Dos cosas importantes nos hace pensar Eniac, la primera es sobre esta fotografía que no va ligada a nota alguna, es exclusivamente para observar, y la segunda es un comentario de Raúl Ortega anterior, sobre el hecho de que nadie puede quedar al margen y no tomar decisión alguna sobre lo que le rodea; entonces, retomando tal idea, el fotógrafo no queda marginado al tomar una imagen y no tomar una decisión.

José Antonio López por su parte si considera que existe una forma distinta de fotografiar lo cotidiano, y mucho de ello se debe al equipo que se va adquiriendo y va causando el cambio en la forma, "más siempre ha habido una preocupación de los fotógrafos por retratar qué es lo que sucede en la calle de diferente forma, creo que lo que hacemos ahora es una consecuencia de lo que hacían antes." 29 Finalmente considera José Antonio López, que otra diferencia sería la cantidad de veces que se hace este tipo de fotografía, porque la sociedad cambia día con día indudablemente, pero saber hacer perdurarla es el secreto de esta fotografía de vida cotidiana.

Luis Humberto González no cree que exista ninguna diferencia en retratar la vida cotidiana junto a los otros tipos de fotografía, por el contrario lo encuentra como un tipo de fotografía donde se pueden recrear cosas de carácter social, urbano, que disfruta la gente al ver su publicación.

Luis Humberto hace este tipo de fotografía sobre la ciudad y le llama *Humor Callejero*, es decir, fotografías espontáneas con situaciones chistosas, con humor, donde se incluyen una serie de secuencias, haciendo una historia callejera.

Raúl Ortega opina que esos usos extensivos o alternativos han sido muy benéficos, hay una apertura de mucha gente hacia los fotógrafos que trabajan en prensa. "Ha sido muy importante porque la gente como ustedes que son estudiosos de esto como que empiezan a ver qué está haciendo la gente para después quizá calificar si es bueno o malo, se voltea a ver lo que hacen los fotógrafos de prensa y ante eso creo que también hay una actitud distinta porque no sólo nos importa lo que hacemos dentro del diario, sino que nos interesa exponer, hacer un cartel y me interesa publicar un libro, buscamos ser participes y eso va enriqueciendo al fotógrafo finalmente," 32

También Marco Antonio Cruz es de la opinión que son importantes tales usos, para él, el periodismo no es nada más lo que se publica en ese día; "hay que ser consecuentes con este trabajo en tiempo posterior. Yo creo en tener los archivos activos y no muertos, creo que las exposiciones son una buena forma de difundir la obra y de darse a conocer." 33

Sin embargo, Rogelio Cuellar considera que es bueno que los espacios se abran, es algo irreversible y decisivo, se propician muchas cosas, como publicaciones por ejemplo. "Todavía hacen falta estudiosos de la fotografía, ensayistas, historiadores, críticos, medios para publicar, coleccionistas y más espacios privados que es donde se maneja un mercado." 34

Rubén Pax acepta una lucha de los fotoperiodistas, él recuerda que en las primeras bienales de fotografía, la foto de prensa no era muy bien vista y Marco Antonio Cruz fue rechazado, él mismo lo fue. Los fotoperiodistas se han abierto camino en ese sentido, se ha alcanzado inclusive ya una bienal de fotoperiodismo.

Christa Cowrie explica que la exposición del fotógrafo era el periódico, cuando empezaron a ir a las galerías los del equipo del *Unomásuno* era algo raro, los precursores de ello son Valtierra, Zarac y ella. "Sentimos que metíamos más arte en la foto, y es una foto que perdura más, y sentíamos que la fotografía de prensa era una fotografía no desechable, ya no nada más publicamos en papel de periódico, sino en textos y en libros que es otro valor al trabajo." 35 Si bien el periódico es de usar y tirar, y la foto que costó un gran trabajo realizarla ya no se ve, en cambio en los libros perdura y sobre todo trasciende.

Luis Humberto González explica que se tenía la creencia que la fotografía noticiosa después de ser publicada perdía su valor, dejaba de ser noticia y no lo podía ser otra vez. Por esto un grupo de fotógrafos optaron por aceptar que una fotografía noticiosa con calidad verdaderamente bien hecha se puede tener una lectura por su importancia histórica o política, o social con calidad, sería una desgracia que después de publicada se olvidara. Esas fotografías constituyen la memoria de la sociedad, y su contacto con los fotógrafos y su trabajo es por medio de las exposiciones, libros, carteles, etc.

Es importante de manera inobjetable que los usos extensivos, los libros, carteles, exposiciones, portafolios, etc, son la forma de comunicarse con la sociedad por parte del fotógrafo. "Se asiste a una galería y encontrar fotografía de prensa es ameno y nos hace reflexionar por el trabajo realizado, en tiempo y esfuerzo; no como se queda en el periódico, simultáneo y una vista por parte del lector marca el destino del trabajo fotográfico." 36

La trascendencia del trabajo fotográfico en la prensa es de ser una portada de primera plana, o interiores misteriosos, cuando se preserva dicho material puede llegar a ser un material documental. No todo lo fotográfico periodístico es fotográfico documental. Recordemos los sucesos de 1985 en la ciudad de México, ese material de los periódicos de la tarde marcó un camino a seguir para los fotógrafos actuales. La inmediatez de la noticia marcó el documento, porque no se sabía cuando iba a ocurrir una desgracia así, y sirvió de documento, de memoria social, de recuerdo inolvidable, dejó el testimonio de estar siempre preparados.

La fotografía marca la diferencia en las fuentes de cada periódico, y las órdenes de trabajo que tiene cada fotógrafo. Si la foto es del político que al mes es candidato a la presidencia, ese trabajo adquiere valor si tiene una pose diferente a las acostumbradas, bromea con el fotógrafo o compañeros de partido. La trascendencia de la fotografía la otorga el tiempo, el tema, la fuente o la orden, y tal vez la intención del fotógrafo.

O bien, si es del cantante de moda que tiene una salud infranqueable, una sonrisa de vida y amena charla en la conferencia de prensa. Si el fotógrafo toma una placa que refleje todo esto en una sola placa, y a los dos meses muere el cantante, el trabajo fotográfico adquiere validez, se vuelca de sentido periodístico a sentido documental, inclusive casi artístico.

Finalmente, es una fotografía periodística mexicana una idea inacabada, orden tras orden; periódico tras periódico; sexenio tras sexenio, director tras director; el trabajo debe ser cumplido y muchas veces no sabemos si tenemos ideas de otros que desempeñan un trabajo similar.

La fotografía mexicana no es una idea original, definitivamente tiene aportaciones de otros movimientos fotográficos en otros países. Esa relación y préstamos que tomó la fotografía periodística mexicana son lo que conforman ahora el estilo de cada fotógrafo, el objetivo de cada periódico y su director, el editor o jefe de fotografía y una selección minuciosa de publicar o lanzar al archivo muerto.

3.2.3 Un nuevo fotoperiodismo.

En 1984 se efectuó en Hidalgo el Primer Coloquio Nacional de Fotografía, se dijo que la foto de prensa, ha dejado de serlo, a pesar de los medios de impresión los cuales se han perfeccionado técnicamente y ha llegado a niveles inimaginables. Una de las razones para que esto ocurra, es la falta de preparación de la mayoría de quienes ocupan dentro del periodismo la profesión de *reportero gráfico*.

Ellos no existen, porque no tienen la calidad necesaria, son tan pocos los fotógrafos de prensa y tal el cúmulo de trabajo, que en un mismo día hay que fotografiar cinco o seis eventos o sucesos.

La diferencia que existe entre un reportero que escribe y un reportero que fotografía no tiene razón de existir, pues ambos deben perseguir lo mismo, aunque con diferentes instrumentos. Un reportero desea escribir una buena nota y para ello recopila la mayor cantidad de datos y un fotógrafo debe hacer con su cámara lo mismo, recopilar imágenes, reunir las para transmitir las al público.

Hay muchos que se dicen fotógrafos de prensa o reporteros gráficos, pero lo único que saben hacer es apretar el botón. Ser fotógrafo de prensa implica no solo tener la capacidad de interpretar las órdenes de un director, de un jefe de información, de un compañero redactor y para esto no importa si el origen es humilde o aristocrático, se trata de tenerle amor al trabajo y tratar de realizarlo de la mejor manera posible.

"En México se le da tan poca importancia al trabajo de los fotógrafos que todos son empíricos, no hay una escuela de fotografía de prensa, se enseña la fotografía como una materia más, no como una carrera en sí misma. Se enseña a los jóvenes que estudian periodismo a manejar una cámara para el caso de que ellos mismos tengan que tomar las fotos de sus reportajes, pero como algo extra, no como algo con valor por sí mismo. Lo importante, parece ser, es aprender a escribir. Los fotógrafos se van haciendo poco a poco, primero con la escoba, luego haciendo mandados, después ayudando al laboratorista y enseguida supliendo alguna vez a los fotógrafos malos. Esto es muy lamentable." 37

"El fotógrafo de prensa no ha avanzado ni se ha preparado de acuerdo con las necesidades del mundo moderno, solo le preocupa cumplir y no va más allá de lo que le ordenan. Se ha convertido en un *retratero* porque finalmente las cámaras modernas y el material con el que se trabajan ahora son muy fáciles de manejar.

Cualquiera puede obtener resultados técnicamente aceptables, no profesionalmente, mucho menos artísticamente. Esto no quiere decir que no tengan buenas intenciones, pero además de ellas hace falta el sentido periodístico, un lenguaje especial que dignifique el trabajo y lo convierta en toda una profesión respetable." 38

La fotografía es algo más que retratar. La fotografía puede ser crítica o de denuncia. Los fotógrafos de prensa luchan porque en los periódicos sus fotos estén en primera plana, como editoriales que influyan en la opinión. Esto no se los permiten, no son gente de primera plana, al menos en los fotógrafos nacionales, salvo marcadísimas excepciones.

La foto de prensa debe ser tal y como la cita Nacho López: "un espejo de la realidad social, política y económica en que vivimos." 39 En la práctica es inevitable tener o adquirir en el desarrollo de los hechos fotografiados una posición definitiva frente a ellos.

Hay dificultades para que exista un fotoperiodista excepcional, se lucha y se considera la existencia de un nuevo fotoperiodismo. Aun con sus deficiencias, hay similitud entre los fotógrafos, con sus ideas y en sus conceptos pero sobre todo una sola opinión en la existencia de ese nuevo fotoperiodismo.

La existencia de un nuevo fotoperiodismo es algo que muchos de los fotógrafos entrevistados dieron como afirmativo y elementos que ahondan en las características de un lenguaje fotográfico ya conocido por muchos de ellos en sus lugares de trabajo. Contemplan también si es un grupo, una generación o un movimiento esto que se ha dado en los últimos años en los diarios mexicanos con vanguardia de fotografía. Las respuestas de los fotógrafos a la pregunta de si existe un nuevo fotoperiodismo fueron las siguientes.

Francisco Mata Rosas considera que el viejo-nuevo fotoperiodismo es una frase sensacional, es exacta. Es innegable, que a partir del 76 inicia un nuevo fotoperiodismo general, que a su vez genera una nueva caricatura, unas nuevas secciones culturales, nuevos suplementos, es un nuevo periodismo general.

"No es invento nacional, coincide más o menos, en tiempos y formas con el nuevo periodismo que se da a nivel mundial, sobre todo en Inglaterra y Estados Unidos. Esta manera de hacer periodismo, es más personal, más de investigación, menos basada en la información, más basada en el análisis que en la transmisión de datos, pues también se refleja en México y llega en un momento en el que hay un caldo de cultivo ideal, que es lo que sucede con el *Excélsior* en el 76." 40

Esta necesidad de nuevos espacios, más democráticos y más participación de la gente; en todos los sentidos económico, profesional y de desarrollo. *Proceso*, es de alguna manera el que marca el parteaguas del periodismo, en el caso de la fotografía no alcanza a acuñar, a madurar el proyecto; porque tal vez nunca hubo un proyecto fotográfico, en eso de hacer un nuevo fotoperiodismo.

"Es *Unomásuno* donde se puede marcar el parteaguas del nuevo fotoperiodismo. Se empieza a pensar en la foto ya no solo como elemento informativo, sino algo que podría parecer intrascendente y sobre todo ahora, pero que en ese tiempo fue fundamental; a la fotografía se le piensa como elemento indiscutible del diseño. Las páginas ya se piensan en función de las fotos. Esto es el gran momento del fotoperiodismo, que como siempre coincide con momentos sociales importantes; coincide el *Unomásuno* y es el gran hit del periódico, los movimientos sociales latinoamericanos." 41

El hecho de que en ese momento esté la guerrilla guatemalteca, la salvadoreña, la nicaragüense y el *Unomásuno* lo cubra, es lo que le da un gran boom a la fotografía periodística mexicana. Donde el fotógrafo, se convierte ya en partícipe, en actor de la información.

Recordemos aquellas crónicas de los secuestros de fotógrafos, de las dificultades para transmitir... Jaime Bilar, en la introducción del libro de Pedro Valtierra nos platica, todas las cosas que pasaron en ese momento, se sabía en el periódico... y a partir de entonces la foto, en muchas ocasiones se convierte en la información de una manera sistemática.

Ya en muchas ocasiones, solo hay foto y no hay nota, a Mata le parece un momento muy importante de despegue del fotoperiodismo, porque hasta entonces la fotografía solo era un patito del texto, solo acompañaba, ilustraba al texto; y aquí empieza a entenderse la fotografía como un posible transmisor de noticias, aún sin texto.

En *La Jornada* es donde cuaja un proyecto de fotoperiodismo moderno. En aquel entonces, Vicente Rojo cuando diseña el periódico, planteaba que no hubiera una sola página sin elemento fotográfico, ya fuera caricatura o fotografía; no se ha cumplido cabalmente, pero esa era la intención.

En *La Jornada* se consolida la idea del reportaje gráfico, y la aportación de este diario fue que trataba la vida cotidiana como noticia. Eso genera el espacio de libertad para los fotógrafos de prensa; hasta entonces eso no se hacía, la fotografía se circunscribía al hecho noticioso del día. El segundo paso fue la creación de reportajes seriados. Se iba, fotografiaba, regresaba, revelaba; con la opción de que cuando salía de reportaje, regresaba; no podía pedir dos o tres días, para procesar el material sin tener órdenes de trabajo. Cosa que era inaudita.

El tercero la vida cotidiana, porque es donde se empiezan a perfilar los estilos de los fotógrafos, en aquella época empezaron a interesarse, por desarrollar temas, a descubrir cuales son los puntos de interés. Se descubren incluso obsesiones... a Mata Rosas lo *cotorreaban* mucho, porque siempre fotografiaba la latino, a Marco A. Cruz siempre oficios... tienen obsesiones y eran muy claras cuando uno las veía.

La vida cotidiana es lo que refresca, que publicaran esas fotos que se hacen en la calle, fuera de las órdenes de trabajo, que se hacen en días libres o de descanso. Esa fue la gran aportación, después de ahí, en todos los periódicos se intentó hacerlo, le llaman fotocolor, fotonoticia, fotocuidad.

La gente que aprende fotografía habla de vida cotidiana, ya como un género, algo que para los fotógrafos como Mata era complementario en su trabajo; casi para las nuevas generaciones se ha convertido en algo más. Y si continúa así, pronto va a haber fotógrafos que se quieran dedicar a ser fotógrafos de vida cotidiana.

Francisco Mata concibe que el nuevo fotoperiodismo es un grupo, un movimiento y una generación, las tres cosas juntas. Es una generación de fotógrafos que salieron de distintos lados, con diferentes niveles de acercamiento al fotoperiodismo, son una generación porque son de edades más o menos coincidentes.

"Es un movimiento porque rebasa a los periódicos... de la búsqueda de otros espacios, de la internacionalización de su trabajo. Es un grupo, porque también se cierra y hace actividades propias, se distingue en todo el resto del gremio. Ninguno de los fotógrafos de esa época de *La Jornada* pertenecían a la Asociación de Reporteros Gráficos. Los de *La Jornada* también se distinguían por fachosos, que después cambió." 42

"Es un grupo porque se empieza a discutir de foto, a intentar darle otras salidas al material, en algún momento es todo" 43; grupo del cual es miembro Francisco Mata.

En este nuevo fotoperiodismo puede haber generaciones internas, de carácter biológico, pero como generación fotográfica es una sola. "Generaciones biológicas porque había fotógrafos en un principio, como Héctor García, que formó parte del arranque del *Unomásuno*, como Martha Zarac y Christa Cowrie. Rubén Pax que tienen un poco más de edad; pero el resto, salvo Héctor es básicamente la misma." 44

En este viejo-nuevo fotoperiodismo se experimentó mucho, las fotos que fueron novedosas, con la cámara a nivel de suelo, con la cámara en contra picadas, quitando un poco la cámara del ojo, sacando la cámara del horizonte, se trabajó con grandes angulares, acercándose.

ezaban
no era
ico era

, en el
mo los
ino una
1.

14 y 89
fia. En
uestas

nuevo
ógrafos
bio su
ografía,
en los
si creo
actitud

do los
eva de

te más
special
ado al

o., que
riente.
ue él.
uchos

mo de
1 a su
no es

El origen del nuevo fotoperiodismo en México se halla en los hermanos Mayo, ellos si son fotoperiodistas. La definición de ese nuevo fotoperiodismo para Valtierra es clara, tiene a un fotógrafo más consciente de lo que está ocurriendo a su alrededor. No es cumplir una orden, hacer un trabajo por encargo, sino tener una idea de lo que se va a hacer, esa es la esencia del nuevo fotoperiodismo.

Esa gente que llega con una actitud distinta, que siente, que ve, y que encuadra a partir de lo que siente y lo que ve es la sustancia del nuevo fotoperiodismo, no es como antes. Si existe un nuevo fotoperiodismo.

Desde su punto de vista, Héctor García contempla que el nuevo fotoperiodismo sencillamente se ubica como antecedente desde la revista *Ojo*, aún cuando esta tiene su antecedente que es *Rotafoto* el cual ya esta logrado como un ensayo de un evento fundamental en la lucha social, es decir, que se constituyó en algo tangible. *Unomásuno* fue la continuación.

Para García, la "experiencia con *Ojo* fue definitiva, yo puedo considerar que es una de mis obras más logradas. Y aunque sea única en su género, además de que solo existió un número de esa revista que yo fundé, fue donde tuve que habilitarme como editor, porque la prensa nacional se había autocensurado." 48

Marco Antonio Cruz, cree que si existe hoy ese nuevo fotoperiodismo a partir del *Unomásuno*, cuando comenzaron a cambiar mucho las cosas gente como Valtierra, para hacer algo nuevo como en *La Jornada*.

"Creo que las agencias han influido también en la forma de hacer diferentes las cosas, como es el concepto de hacer fotoperiodismo; no solo en cuestión de oficio, sino la de tratar de ir más allá, la gente ahora está haciendo fotoreportaje aunque sea poco, la gente ya no se limita para hacerlo." 49

Cruz explica que la cantidad de jóvenes que ingresan a este fenómeno es un claro ejemplo de que existe una influencia muy marcada, y la gente quiere participar y hacer periodismo. Las ventajas que se tienen ahora es que ha cambiado un poco la mentalidad del editor. Los fotógrafos ya están más preocupados por la imagen, participan en concursos y trabajan en varios lados.

Ese nuevo fotoperiodismo se da desde los últimos 20 años y consiste en el desarrollo de la fotografía que tuvo que ver mucho con una serie de personajes que salieron del *Fotoclub*. Pedro Meyer, Lázaro Blanco, José Luis Neyra que de alguna forma era la fotografía que no era de autor, como la de Manuel Alvarez Bravo, Manuel Carrillo quienes tenían en el *Fotoclub* un pasatiempo.

No obstante, muchos de ellos se comprometieron con la fotografía, "de manera inteligente, y se reunieron para crear un movimiento fotográfico junto con fotoperiodistas que no eran del *Fotoclub*" 50; esto contribuyó para bienales y salones de artes plásticas del INBA.

Pero es en 1977 que se hace la primera sección gráfica, comienza Martha Quintana con foto cotidiana, Adolfo Patiño con foto social, Pablo Ortiz Monasterio con ambas fotografías que no tenían cómo canalizarse.

Víctor Mendiola, preocupado por las generaciones del periodismo, explica: "yo tengo 27 años y me preocupo por mi material, más la diferencia de edad no creo que marque una generación; mas si creo que entre Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Andrés Garay, Castrejón se pasa a lo que es Mata, Fabrizio, que no son estrictamente alumnos sino que son los que le siguieron, que son Raúl, Frida, que son los que yo conozco." 51

Pero hay mucha otra gente, está Julio Candelaria, Omar Meneses, Eloy Valtierra, que trabajan sobre ciertas cosas y de cierta forma por cuestiones de amistad e incluso por preocupaciones o intereses. La diferencia vendría siendo la de tener una preocupación por el periodismo o por realizar un trabajo más personal, más allá de lo que es el diario sin perder su importancia porque ese es su trabajo.

Sobre la existencia de ese nuevo periodismo, Rubén Pax explica que si existe y está todavía en crecimiento. Se han formado fotógrafos con una conciencia más libre, más independiente y más crítica.

El país ha tenido cambios, y a partir de desastres políticos o de situaciones como el 68, que fueron definitivas para el país, se fueron ganando espacios, la sociedad en ese sentido ha ganado y el periodismo también. Ejemplos son *Excélsior*, *Unomásuno*, un periódico que tiene ciertas tendencias izquierdistas, se tiene que salir un grupo de gentes y formar otro periódico y eso es un avance.

Si es un grupo, un movimiento o una generación, Pax explica que nace como un grupo y de repente ese grupo se deshace y que no se puede hablar de una generación de 20 o 30 años, sino que en México son gente de generaciones distintas, pero es de algo que ocurre y así se da.

Finalmente, él se considera un miembro del nuevo fotoperiodismo porque ha trabajado y continúa haciéndolo, con diversos grupos, de gente joven y de Héctor García, quien participó en este movimiento en los ochentas.

David Maawad se encuentra también de acuerdo en la existencia de un nuevo fotoperiodismo, hay varios aspectos de los fotoperiodistas en México que se van descubriendo poco a poco. "Creo que el fotógrafo de prensa anteriormente era un fotógrafo con cierta información desde todos los puntos de vista, desde su trabajo; ahora la foto cuenta con más información.

Siento que hay unos más politizados y más preocupados por una calidad fotográfica que dar a conocer los sucesos y una calidad técnica en su fotografía que además tienden en ese mundo *artístico* de la foto que los lleva a preocuparse más por ciertas cosas." 52

Maawad acepta que hay un cambio muy grande en cuanto a periodistas en este aspecto y no se pueden olvidar las fotos de antiguos periodistas que son los cimientos y base de lo que ahora vivimos.

Christa Cowrie quien colabora en el *Unomásuno*, acepta que es a partir de este diario donde se ejecuta el nuevo fotoperiodismo, "porque nosotros no vimos nuevo a este país y lo expresamos en nuestro trabajo porque las fotos comunes de un presidio eran preestablecidas como tales, nosotros tratamos de ver dentro de lo preestablecido algo diferente, hacer más humanos a los políticos, sacarlos más con su preocupación de destacar, de ser alguien, en su vanidad, en su tristeza y su sudor, los desvestimos." 53

Cowrie se considera una especialista de retratarlos quitándose el sudor de la frente, solo esperaba esa foto, o las fotos del ex presidente De la Madrid fumando, secuencias que salieron en primera plana. Eran especialistas en sacar a los funcionarios durmiendo, y ellos se habrán divertido al ver la publicación de la fotografía.

Eniac Martínez, considera que hablar de un nuevo fotoperiodismo es hablar en términos muy complejos, porque se dan generaciones que van creciendo contra medios, que van tomando de diferentes formas las imágenes, pero hablar de un nuevo fotoperiodismo, no hay diferencia entre lo que se hacía antes y lo de hoy.

Explica sobre lo que pasó en el golpe de *Excélsior*, por la creación de revistas como *Proceso*, y diarios como *Unomásuno*, *La Jornada*; pero periódicos nuevos como el *Reforma*, no es una diferencia con otros medios. "Como nuevo fotoperiodismo no lo veo, si veo un nuevo ímpetu, empuje a la fotografía, con creaciones como el Centro de la Imagen." 54

Ha sido difícil para la fotografía conjuntar el trabajo fotográfico en sí, que es periodismo y en propiedad de arte, pero el Centro de la Imagen lo esta logrando poco a poco; ya hay una Bienal de Fotografía, hay revistas de fotografías en el mercado, surgen agencias como *Cuartoscuro* con Valtierra al frente, todo un grupo interesado en difundir la fotografía y le da al fotoperiodismo un empuje nuevo.

Este nuevo fotoperiodismo mexicano para José Antonio López es incierto en cuanto a su actualidad, de lo que sí esta seguro es de la diferencia de lenguajes que se utilizan ahora. "La utilización de un material más moderno te lleva a un cambio en el lenguaje." 55

Antonio López cree que hay muchas innovaciones en el lenguaje gráfico que se van renovando en los periódicos pues importan más las fotos que digan cosas y no necesariamente que sean bonitas.

Sobre las generaciones dentro del fotoperiodismo, explica que son identificables según las familias que se han dedicado a esto en México. Los fotógrafos ahora ya mayores nunca se preguntaron o nunca quisieron enseñar a nadie la profesión. Casi el fotoperiodismo se ha hecho muy autodidacta, lo que lleva a cometer muchos errores y a perder el tiempo en cierto sentido.

Existe una diferencia enorme entre los jóvenes fotógrafos de aprender cosas por sí mismos o acercarse a gentes que los puedan ayudar; por lo que hay una diferencia de generación fundamental, es una forma de ver la vida, pues a veces los fotógrafos se sienten periodistas cuando ya no pueden serlo.

En Luis Humberto González, sí existe ese nuevo fotoperiodismo, "hay un grupo con una gran conciencia y verdadero interés por hacer cosas diferentes y de gran funcionalismo, algunos se pasan de revolucionarios, y de artistas intelectuales, pero finalmente se aprende y se hace y se sabe de sus alcances y limitaciones." 56 Si existe esa nueva corriente del fotoperiodista con otra visión e intereses, con una gran voluntad de hacer las cosas bien y honestamente.

Las características del nuevo fotoperiodismo según Humberto González es de buscar la imagen diferente y publicarla a través de los medios, pero luego vienen las publicaciones, los libros, las pláticas, y con esta nueva corriente de fotógrafos la sociedad cuenta con gente honesta y auténtica que tiene un compromiso de carácter social de lo que sucede en el país, sale ganando la gente y los medios de la misma manera.

Esos elementos especiales y que identifican al nuevo fotoperiodismo, los establecieron cuando llegaron a *La Jornada*, "no se valía que fueran de corte de listón, con el funcionario o el político con el micrófono en la boca, la fotito del saludito, etc; ellos eran los actores y nosotros queríamos verlos pero detrás de bambalinas, para ver cómo vivían, sufrían, retratar un poco más de lo humano de lo que son los representantes del acontecimiento" 57

Jesús Villaseca por su parte explica que sí existe un nuevo fotoperiodismo, de 20 años a la fecha es más crítico, va más a fondo, hecho más a conciencia con esas limitantes igual de censura, aparte de que lo ha venido a enriquecer la tecnología pero en el contenido es más crítico.

Para Villaseca, el nuevo fotoperiodismo "es una generación que va acompañada con la tecnología, el crecimiento mismo de la ciudad de México o de la república y del mismo mundo." 58 Explica que el tener películas más flexibles le da un impulso al fotoperiodismo, esta generación cuenta con mayores facilidades, la misma creatividad ha inquietado la creatividad del fotógrafo.

La opinión de los fotógrafos en el sentido de un nuevo fotoperiodismo en México, en su mayoría es afirmativa, difícilmente niegan la presencia de ese fenómeno en las páginas de muchos periódicos de México. Se identifican muchos con el grupo, generación o movimiento, pero lo cierto es que es algo nuevo para algunos, repetición para otros con rostros y nombres diferentes, pero un solo sentido: ayudar a la población mexicana a verse reflejada en las fotografías de los diarios mexicanos, a ver la estética de una ciudad difícil pero no por ello deje de ser objetiva e informativa.

La información puede llevarse perfectamente con la forma subjetiva de la mirada del lente de la cámara, de un fotógrafo, de una realidad aparte. No es necesario caer en el hermetismo visual, la foto apretada y reprimida, la libertad y creatividad del hombre que fija y sitúa su objeto para capturarlo en el momento oportuno, con su cámara como arma posee ese momento, lo hace suyo y lo muestra como el trofeo a su espera, a su lucha... a su imaginación.

Este nuevo fotoperiodismo posee una característica sustancial, la naturalidad y presencia exclusivamente visual. Así como un sentido más que crítico de las cosas y los acontecimientos, de labor social y artística en un solo individuo. Ese ojo puede hacer bello lo horrendo y sublime lo intrascendente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. CAPÍTULO 3

- 1.- Donis A. Dondis. *La sintáxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* pág. 16.
- 2.- Angel Cosmos y A. Castellanos. *Conversación con 5 jóvenes fotógrafos.*
- 3.- *idem.*
- 4.- *idem.*
- 5.- *idem.*
- 6.- John Mraz y Ariel Arnal. *Entrevistas a fotoperiodistas.* inciso o.
- 7.- *Ibidem,* inciso a.
- 8.- *Ibidem,* inciso b.
- 9.- *Ibidem,* inciso d.
- 10.- *Ibidem,* inciso n.
- 11.- *Ibidem,* inciso j.
- 12.- *Ibidem,* inciso h.
- 13.- *Ibidem,* inciso f.
- 14.- José Antonio Rodríguez. *Catorce años de la fotografía contemporánea.* pág. 39.

- 15.- *Ibidem,* pág. 42.
- 16.- Memoria de papel. *Instantáneas de luz. La fotografía en México.* pág. 20, 21
- 17.- *Ibidem,* pág. 21.
- 18.- Miguel Angel Muñoz. *Olivier Debroise. La fotografía: creadora de arquetipos.*
- 19.- Merry Mac Masters. *Pedro Meyer: factible, conseguir que la tecnología sea nuestra aliada.*
- 20.- *idem.*
- 21.- Ágnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana.* pág. 20
- 22.- John Mraz y Ariel Arnal. *Op. cit.,* inciso o.
- 23.- *idem.*
- 24.- *idem.*
- 25.- *Ibidem,* inciso a.
- 26.- *Ibidem,* inciso l.
- 27.- *Ibidem,* inciso c.
- 28.- *Ibidem,* inciso j.
- 29.- *Ibidem,* inciso ñ.
- 30.- Miguel Angel Muñoz. *Op. cit.*
- 31.- John Mraz y Ariel Arnal. *Op. cit.,* inciso o.
- 32.- *Ibidem,* inciso a.

- 33.- *Ibidem*, inciso m.
- 34.- *Ibidem*, inciso i.
- 35.- *Ibidem*, inciso c.
- 36.- *Ibidem*, inciso f.
- 37.- INBA / Gobierno del Edo. de Hidalgo / Consejo Mexicano de Fotografía.
1er Coloquio de Fotografía. pág. 34.
- 38.- *Ibidem*, pág. 35.
- 39.- *Ibidem*, pág. 36.
- 40.- John Mraz y Ariel Arnal. *Op. cit.*, inciso o.
- 41.- *idem*.
- 42.- *idem*.
- 43.- *idem*.
- 44.- *idem*.
- 45.- *idem*.
- 46.- *Ibidem*, inciso a.
- 47.- *Ibidem*, inciso b.
- 48.- *Ibidem*, inciso d.
- 49.- *Ibidem*, inciso m.
- 50.- *Ibidem*, inciso i.
- 51.- *Ibidem*, inciso n.
- 52.- *Ibidem*, inciso k.
- 53.- *Ibidem*, inciso c.
- 54.- *Ibidem*, inciso j.
- 55.- *Ibidem*, inciso fi.
- 56.- *Ibidem*, inciso f.
- 57.- *idem*.
- 58.- *Ibidem*, inciso h.

CAPITULO 4

STATUS EPISTEMOLÓGICO
DE LA
TEORÍA CONTEMPORÁNEA
DE LA
FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA
MEXICANA

CAPÍTULO 4 STATUS EPISTEMOLÓGICO DE LA TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA EN MÉXICO.

4.1 Dispersión, coherencia y sistematización de los puntos de vista.

4.1.1 La temática mexicana.

Los fotógrafos mexicanos se avocan a manejar una serie de temas que son importantes para su desarrollo profesional y del campo de la fotografía periodística.

Así, los teóricos mexicanos serán los fotógrafos mexicanos (o autores) que tienen su punto de vista sobre la fotografía periodística; ellos, que son practicantes de la actividad y no quedan en el papel puramente teórico. Cabe mencionar además que el trabajo de la teoría en el sentido fotográfico no es muy asistido por los fotógrafos mexicanos, son contados o casi inexistentes quienes se dedican a esta labor y que también tengan una práctica constante en las páginas periodísticas.

Con estas precisiones, podemos asignar una característica o rasgo que los autores mexicanos tienen, como es el de tener más ocupación de la relación entre fotografía periodística y sociedad que de los aspectos técnicos y estéticos de la fotografía. Ello lo observamos en sus opiniones del capítulo anterior, sobre la existencia de un nuevo fotoperiodismo, donde la relación con la sociedad es uno de los puntos importantes.

Para este análisis se contemplan autores mexicanos, los cuales son los que practican la fotografía periodística en algún diario de circulación nacional o en agencia de fotografías. Son teóricos porque de una manera o de otra se preparan para exponer sus puntos de vista en una conferencia, coloquio, entrevista o para una colaboración escrita. Esos son los autores que analizamos.

Este primer apartado muestra los temas que son parte importante para ellos, como son los estudios que cada uno ostenta sobre sus carreras. Las influencias que han recibido de otros fotoperiodistas así como sus preferencias por los trabajos realizados por sus compañeros. Su relación con alguna agencia fotográfica y/o algún diario donde trabajen o lo hayan hecho.

De otra serie de temas, se desprende la realidad contemplada como materia prima y el fotoperiodismo documental. La satisfacción de ver publicada la fotografía. La búsqueda de imágenes, el desgaste y los círculos repetitivos que viven con sus fotografías.

Otro tema es la absorción del tiempo en el trabajo periodístico gráfico. La relación entre el fotógrafo y el reportero, una capacidad y preparación al mismo nivel. El abandono de la fotografía tradicionalista e intentar crear y estar cerca de la realidad por medio de la fotografía periodística.

La situación privilegiada del fotoreportero al estar en eventos importantes y trascendentes; un acceso donde las personas comunes no tienen. En lo que respecta a las limitaciones, los temas que abordan los autores se encuentra la falta de espacio en la página y su dependencia en cuanto al texto. Y finalmente el problema con los editores, dejar a la fotografía de prensa en plano secundario, dentro de todo lo que forma la página, texto, publicidad e inserciones pagadas.

Otra serie de temas son los derechos de autor, el compromiso fotográfico del fotógrafo, el reencuadre de la fotografía en la plana de los diarios. La fotografía de vida cotidiana en opinión de los autores de la fotografía periodística mexicana. Y algo importante dentro de la fotografía periodística, la presencia e importancia de los usos extensivos como son exposiciones, libros y difusión del trabajo. Finalmente el nuevo fotoperiodismo, donde los teóricos consideran su existencia e importancia de manera contemporánea en los diarios mexicanos.

Contemplamos una serie de características que los autores mexicanos consideran nuevas en el fotoperiodismo mexicano. Es cierto que ha surgido una nueva visión de acuerdo a la apertura en algunos diarios y además el trabajo de los fotógrafos es reconocido por ellos como único y nuevo. En el siguiente apartado estos temas serán tratados de acuerdo a la opinión y consideración de los autores mexicanos del fotoperiodismo.

Estos temas son el marco que estandariza a los fotógrafos de prensa mexicana contemporánea. No se oculta el trabajo teórico, pero es inexistente casi en su totalidad, inclusive en la exposición del siguiente apartado se hace mención más argumentada.

La temática mexicana es rica y abundante en opiniones, muestra un pluralismo ejemplar, la búsqueda de una identidad propia por medio de las placas fotográficas y un grupo de aventureros de la lente. Intentar, sobre todo trascender en la historia con un trabajo sustentado en la realidad cotidiana, no creada, única.

4.1.2 Afinidades y diversidad temática.

La gran cantidad de temas me obliga a considerar los más representativos en este apartado. Sin embargo los que han quedado sin anotar, no dejan de ser incluidos en algunos que son vistos de manera global.

Estas afinidades y diversidad crea y promueve una estandarización aún más estrecha, sin considerar el número de opiniones y temas en general como se quisiera. Ello me obligaría a una persecución y rastreamiento del origen fotográfico en México de cualquiera de sus tipos, como retratístico, comercial, publicitario, deportivo, etc. Algo que no tendría sentido para el fin del presente trabajo.

Caso contrario, los datos que se proporcionan de los autores mexicanos nos ayudan a catalogar en mucho la capacidad y la orientación que ostentan para haber ingresado en el fotoperiodismo. A continuación, considero los temas y los elementos de cada uno que son parte de los autores mexicanos. Sus ideas en común y la diferencia que pudiera existir entre ellos.

Los fotógrafos mexicanos contemplan una serie de temas que son importantes para su desarrollo profesional en el campo de la fotografía periodística. El grupo es de los más representativos dada su presencia en el fotoperiodismo mexicano. Además de su trascendencia e importancia en el trabajo gráfico está el encumbramiento de la imagen de carácter social.

Con estas precisiones, podemos asignar una característica o rasgo que los fotógrafos mexicanos tienen, como el de ocuparse más en la relación entre fotografía periodística y sociedad que de los aspectos técnicos y estéticos de la fotografía, como ya se había mencionado anteriormente.

Así que los fotógrafos mexicanos son llamados también teóricos (o autores) mexicanos ya que también se preparan para brindar su opinión sobre el tema que les compete y es la fotografía periodística.

Además, los teóricos mexicanos, son ante todo practicantes del fotoperiodismo a nivel profesional, sin hacer de lado lo poco que hay en el papel sobre la fotografía de prensa; o sea, sin desdeñar el concepto teórico posible de la foto periodística.

Sin embargo, cabe mencionar que el aspecto teórico en el sentido fotográfico no es muy asistido por los autores mexicanos, son casi inexistentes aquellos que se dedican a esa labor. No obstante aquí son llamados teóricos porque sus opiniones ayudan a conformar un esquema del concepto fotográfico dentro de una teoría, como ya se expuso anteriormente.

A continuación el desglose de la temática mexicana de los autores mexicanos, y su afinidad y diversidad dentro de esa temática. El enriquecimiento de las opiniones de los fotógrafos mexicanos conforman un sitio en la actualidad mundial. La fotografía de prensa mexicana ocupa un lugar dentro del marco internacional, los fotógrafos mexicanos no son improvisados, dejan de lado el clásico concepto del mexicano y conciben una identidad homogénea en varios aspectos.

Estudios que cada teórico ostenta sobre sus carreras. Elsa Medina y Raúl Ortega fueron estudiantes de Diseño Gráfico a diferencia de los demás; Marco Antonio Cruz fue discípulo y ayudante de laboratorio de Héctor García, gran experiencia que le abre los ojos a la fotografía.

Eniac Martínez y Rogelio Cuellar estudiantes de fotografía en Estados Unidos pero mucho más centrado en las cuestiones docentes se halla Cuellar; tanto, que inicia en Estados Unidos y amplía sus conocimientos en Canadá y actúa como *freelance*. Al llegar a México se pone en contacto con la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en ambas instituciones imparte clases de fotografía.

Elsa Medina al igual que Marco Antonio Cruz tienen una formación en las Artes Plásticas, ella en la cerámica y él en la escultura, una de sus primeras inclinaciones de éste, hasta que descubre el mundo fotográfico.

Como dice el capítulo número Uno sobre las cualidades que debía poseer un fotógrafo, entre ellas las de grabador, escultor, pintor, retratista, etc. Es semejante el camino que Medina y Cruz han recorrido en su carrera profesional, pero sobre todo marcado en sus inicios.

Preferencias e influencias que han recibido de otros fotoperiodistas. Las influencias y preferencias que tienen los autores es muy marcada por Nacho López, Héctor García y algunos de la corriente artística como Manuel Álvarez Bravo. Entre los que forman este grupo bajo esta influencia y preferencia se encuentran Elsa Medina, Marco Antonio Cruz, Raúl Ortega, Eniac Martínez, Rogelio Cuellar y Víctor Mendiola.

Forman una agrupación que se admira entre sí, forman un grupo contemporáneo y homogéneo; no obstante el que tiene influencia por otros autores de fotografía, sobre todo extranjeros es Rogelio Cuellar. Admira el trabajo y expresión de los norteamericanos Edward Weston (con su grupo denominado *f 64* y la premisa que persiguen de gran profundidad de campo), Arnold Newman, Cartier-Bresson y la exposición montada llamada *The Family of Man* (La Familia del Hombre).

Observamos de tal manera la influencia en la llegada de los fotógrafos norteamericanos a México, quienes ofrecieron una *nueva tecnología y nuevas ideas del arte fotográfico*, como nos dicen los capítulos número Uno y Dos.

Los que sienten la influencia de Manuel Alvarez Bravo son Elsa Medina, Rogelio Cuellar y Víctor Mendiola, en el aspecto de la fotografía artística mexicana; mientras que haciendo referencia a las primeras agencias de fotografía únicamente se encuentra Rogelio Cuellar con los Casasola y los hermanos Mayo.

Quien hace un poco más de teoría en el sentido de contenido en sus planteamientos es Rogelio Cuellar, siente esa influencia de los primeros que llegaron a México de Europa, como los hermanos Mayo y los Casasola, quienes son parte del capítulo número Dos. Y por otra parte, de los llegados de Estados Unidos, como Cartier-Bresson, Edward Weston y Arnold Newman, que también dejaron su huella en el devenir fotográfico mexicano.

Mientras tanto, es Eniac Martínez que hace solamente mención del fotógrafo Pedro Meyer, quien en los años 70 funda y promueve la formación del Consejo Mexicano de Fotografía, parte del capítulo número Dos.

Así que comúnmente los nombres que manejan entre ellos como influencia son Nacho López fallecido en la década pasada, Héctor García contemporáneo del primero; Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, Manuel Alvarez Bravo, Víctor Mendiola y Fabrizio León, más contemporáneos pero reconocidos por otros autores.

Los que tienen influencias de fotógrafos tanto de revistas como de otros diarios son Raúl Ortega y Víctor Mendiola. El primero opta por el trabajo de Ernesto Ramírez, Omar Meneses, Luis Jorge Gallegos del periódico Reforma y Ulises Castellanos de la revista Proceso.

Víctor Mendiola considera a sus compañeros de los diarios El Universal como Alfonso Murillo, y de Excélsior a Gustavo Durán. Son ellos Ortega y Mendiola los que hacen común, la presencia de influencia en ellos de fotógrafos de otros diarios o revistas. De la misma manera, Héctor García contemporáneo de Nacho López, indica sus inicios como revistero dentro del periodismo fotográfico.

Pero como dice el capítulo número Dos sobre este tema, la fotografía no debe referirse o entenderse como una colección de nombres de algunos fotógrafos, son parte fundamental de ella, sí; pero los trasciende parte de un fenómeno vivo y en constante cambio.

Relación con alguna agencia fotográfica o diario. Solo Marco Antonio Cruz y Pedro Valtierra tienen relación con alguna agencia de fotografía. Nadie más tiene alguna relación tan estrecha como ellos al fundar la agencia Imagenlatina.

En cuanto a los periódicos y lo que respecta a La Jornada, Elsa Medina, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Raúl Ortega, Eniac Martínez, Rogelio Cuellar y Víctor Mendiola aceptan la presencia de este diario como parte de su vida profesional. Por el Unomásuno, se hallan Pedro Valtierra, Raúl Ortega y Rogelio Cuellar como sus participantes.

Marco Antonio Cruz asimila también su trabajo en la agencia Photo Press y la revista Interview. Héctor García recuerda su trabajo en la revista Ojo. Y Rogelio Cuellar su trabajo en el Excélsior, Revista de Revistas y la revista Proceso.

De tal manera, el periódico La Jornada con su nacimiento marca un paso en el antes y después de la fotografía periodística mexicana. La mayoría de los autores muestran a dicho periódico como parte medular de la historia fotográfica periodística mexicana. Ya sea por su forma de trabajo y el tipo de trabajo que en él desempeñaban, así como la experiencia que lograron en él o llegó a ellos con el paso del tiempo.

Fotoperiodismo documental y la realidad como materia prima. Otro de los temas que los autores mexicanos contemplan es el fotoperiodismo documental y considerar la realidad como materia prima de trabajo, los que están de acuerdo en estas aseveraciones: Francisco Mata, Raúl Ortega, Marco Antonio Cruz y Víctor Mendiola. Así también, como se recuerda en el capítulo número Dos que cuando la realidad se vuelve fotogénica para el ojo que desea y sabe ver desde una visión fotográfica.

Absorción del tiempo en el fotoperiodismo. Como una de las limitaciones se encuentra el tiempo. Dedicado totalmente al periódico como dice Francisco Mata, de 24 horas. Y no hay tiempo para los proyectos personales, ya sean portafolios, trabajos de agencia y demás como dicen Raúl Ortega y Marco Antonio Cruz.

Fotografía como complemento, subordinada al texto. El dejar en plano secundario por parte de los editores es uno de los problemas que todavía se manifiesta. Como lo consideran Raúl Ortega y Marco Antonio Cruz, la fotografía va en consecuencia del texto y se contempla por el contrario una falta de espacio inexistente. La dependencia es equivalente pero inequitativa con la balanza del lado del texto por la falta de tacto por parte del editor.

Censura. El problema no es de autocensura ya que solo Marco Antonio Cruz dice que existe en los diarios mexicanos. Lo contempla en el sentido que el fotógrafo no debe coartar su derecho y libertad para tener las imágenes que quiere y se propone.

Sin embargo si puede ser de censura por parte de las empresas periodísticas tal como le sucedió a Pedro Valtierra en el sexenio de De la Madrid. O como considera Héctor García con las órdenes que se tienen que cumplir aunque solo dos fotografías se publiquen de quince, se sacan los rollos y más rollos por mera disciplina.

Relación entre fotógrafo y reportero. Mientras que la relación entre fotógrafo y reportero debe ser equitativa como lo considera Francisco Mata. El reportero reúne la mayor cantidad de datos para realizar su trabajo escrito, el fotógrafo debe reunir en una sola imagen todos los símbolos que den cuenta del suceso, donde toda la información se vea en la imagen tal vez sin necesidad de texto. Dice Mata que el fotógrafo debe saber qué significa cada símbolo en la imagen.

Satisfacción al ver publicada la fotografía. Finalmente, la satisfacción que se lleva el fotógrafo y que tiene un valor incalculable, es cuando ve la fotografía publicada dice también Francisco Mata. Como la recompensa de ver la fotografía en la página periodística, la satisfacción de sentirse vivo dentro del periodismo.

Ciertamente Rodrigo Moya acierta nuevamente como en las décadas sesenta y setenta, sobre el hermetismo en las páginas periodísticas para la fotografía. No obstante que aunque en el capítulo número Dos contempla abundancia en las revistas y diarios en la actualidad, es difícil todavía que se logre publicar algo fotográfico con facilidad.

Derechos de autor y compromiso fotográfico. Respecto a los derechos de autor con la fotografía o los negativos, en el capítulo número Tres, Andrés Garay opina que es una aberración. En muchos diarios los negativos son desaparecidos o los tiran. En vez de que sean parte del fotógrafo y pueda con 30 años de carrera por ejemplo, venderlos y vivir dignamente hasta el fin de sus días.

Valtierra considera que el fotógrafo de prensa está comprometido con su trabajo profesional y no con las masas, busca que se le reconozca y que se le otorgen espacios.

Reencuadre de la fotografía. El reencuadre que la fotografía sufre cuando se entrega al editor en los diarios es también un problema que siempre se ha padecido en los diarios mexicanos consideran Francisco Mata, Raúl Ortega, Pedro Valtierra, Héctor García, Víctor Mendiola, Eniac Martínez y Jesús Villaseca.

Mata Rosas pone como ejemplo, quitarle o cortarle un párrafo a Miguel Angel Granados Chapa en su trabajo escrito. Raúl Ortega considera que sigue siendo el trabajo fotográfico dependiente del texto lamentablemente. Y es una cuestión totalmente ajena a ellos.

Pedro Valtierra opina que el sentido, el significado de la fotografía cambia cuando se hace ese reencuadre en el material, y muchas veces ocurre no por política sino por ignorancia.

Héctor García y Víctor Mendiola consideran por un lado que el cortar, rayar y demás el material fotográfico se hace sin respeto al fotógrafo y es tan común que no vale la pena enojarse, pues es la función del jefe de la mesa. Las páginas se diseñan en función del texto y no de las fotografías, otro de los motivos por los cuales la fotografía sufre esos cambios.

Eniac Martínez también considera la existencia de ese cambio al reencuadrar la fotografía. Recuerda el uso que le dieron a una fotografía suya tanto en una publicación como en otra, por el enfoque que le dio cada empresa.

Por su parte Jesús Villaseca sufrió de ese corte de material en el periódico Novedades, manejaba algún elemento en primer plano y el error que cometía era dejarlo en un extremo, era desaparecido en la edición final del periódico.

Rubén Pax y Luis Humberto González contemplan la dificultad que trae consigo el cambio o el pie de foto inadecuado. Pax explica que difícilmente cambia el sentido si el fotógrafo en su punto de vista está seguro de lo que quiso obtener. La posibilidad de tener problemas es en la mesa de selección, donde la fotografía es elegida o no.

Luis Humberto González considera por su parte que es una falsa tradición y postura la idea de que el pie de foto cambia el sentido de la foto. Los fotógrafos según González, escriben mucho mejor que los propios reporteros, poseen conciencia sobre lo que hay al frente y tienen presente su objetivo.

Fotografía de vida cotidiana. En el mismo capítulo Tres, Francisco Mata Rosas considera a la fotografía de vida cotidiana como aquella fotografía en la que se salía y no se hallaba nada. Era como salir a descansar a la calle y estaba a unas cuadras del periódico. Se empezó a desgastar tanto que las fotos de vida cotidiana eran otra vez la viejita, y lo mismo, hasta que llegó un momento que estuvo a punto de desaparecer por su desgaste.

José Antonio López, sobre el mismo tema considera que existe una forma diferente de retratar lo cotidiano, por una parte se debe al equipo con que se cuenta, y ese retratar es por un lado lo que se hacía antes. Aunque la sociedad cambie día con día indudablemente, el secreto radica en saber hacerla perdurar por medio de la fotografía de vida cotidiana. No completamente de acuerdo con Mata Rosas del todo.

Raúl Ortega estima que es más solemnidad que se le ha impuesto al fotógrafo de prensa, y se le ve como algo inalcanzable. Ortega considera que no son una escuela porque ciertamente no hay una única verdad.

Es parte del quehacer del fotógrafo cubrir lo cotidiano considera Rubén Pax, Christa Cowrie sencillamente también acepta esa posición y añade que lo cotidiano se retrata yendo en el metro, en la calle, es un complemento de la aportación diaria de trabajo.

Cada fotógrafo además de su orden, cubría lo que pasaba en el camino, dando una información sobre la ciudad, con lo cual cubre vida cotidiana, dice Eniac Martínez en el capítulo Tres.

La cuestión social es importante, la vida cotidiana, como opina Víctor Mendiola; y dejar a un lado la fotografía tradicionalista del saludito, el corte de listón y otras cuestiones triviales y circulares como lo observa Francisco Mata y también considera Raúl Ortega. Es una cuestión de búsqueda, desgaste y círculos repetitivos que llevan a uno mismo a copiarse.

El periodismo fotográfico ocupa un lugar importante dentro de la vida social, se viven eventos muy importantes y trascendentes. Como dice Marco Antonio Cruz. Y agrega también, al estar de acuerdo con Víctor Mendiola que se tiene acceso a sitios, eventos o lugares que la gente común no tiene. Raúl Ortega también acepta que el hecho de estar ahí, donde está la situación y el suceso importantes tiene valor y hay que ser ecuanímes en el trabajo.

Finalmente Luis Humberto González no cree que exista ninguna diferencia entre vida cotidiana o algún otro tipo de fotografía. Este tipo de fotografía cotidiana lo observa como aquel donde se pueden recrear cosas de carácter social, urbano, que disfruta mucho la gente al verlas publicadas. En común con muchos de los autores anteriores de acuerdo, como Christa Cowrie, Rubén Pax y Eniac Martínez.

Presencia e importancia de usos extensivos. Los usos extensivos y alternativos que ahora se les brinda a los trabajos periodísticos son una prueba donde se puede medir la capacidad de dicho trabajo considera Francisco Mata. Además de que el ponerlo en una pared sin textos, publicidad y todo lo de la página, se descontextualiza, es una verdadera autocrítica por parte del fotógrafo. No pierde su carácter informativo ni su origen periodístico.

Raúl Ortega también acepta esa extensión de la fotografía de prensa, de los trabajos periodísticos, existe una actitud distinta de los fotógrafos porque ya no solo les importa el trabajo dentro del diario sino también fuera como una exposición, un cartel, o un libro.

No es nada más lo que se publica ese día en el periódico, sino que hay que ser consecuentes con el trabajo en tiempo posterior considera Marco Antonio Cruz. Es válido tener los archivos muertos, para darlos a conocer en un tiempo oportuno.

Sin embargo, Rogelio Cuellar considera que es bueno abrir esos espacios y brindarlos a la gente del periodismo gráfico, pero también faltan muchos estudiosos de la fotografía, ensayistas, historiadores, críticos, medios para publicar, coleccionistas y más espacios.

Rubén Pax dice que es más bien una lucha de los fotoperiodistas por esos espacios. Ya sea que son muy limitados o son restringidos para algunos y abiertos para otros. Sin embargo son los fotoperiodistas los que han ido abriendo esos caminos poco a poco.

De manera común. Christa Cowrie y Luis Humberto González consideran el fin de la fotografía de prensa, injusto tal vez pero único; hasta que el fotógrafo ya no publicó solo en el periódico sino en libros, incursionó en exposiciones otorgando otro valor al trabajo. Además, esos usos extensivos son otra de las formas con las cuales la sociedad tiene contacto con los fotógrafos por un lado y con su memoria por el otro.

Nuevo fotoperiodismo. El último tema es el denominado nuevo fotoperiodismo por los autores mexicanos. El nuevo fotoperiodismo se ubica en los últimos veinte años, años setenta por parte de Rogelio Cuellar, Jesús Villaseca y Francisco Mata. Mientras que Pedro Valtierra nos dice que tanto Nacho López como Héctor García no son más que revisteros o vinculados al periodismo, no son antecedentes de este nuevo fotoperiodismo.

Rubén Pax por su parte considera que son los cambios los que proporcionaron el marco para el nuevo fotoperiodismo, como fue el movimiento estudiantil de 1968. Y a nivel latinoamericano como la guerrilla guatemalteca o los *contras* en Nicaragua lo observa Francisco Mata Rosas.

David Maawad y Pedro Valtierra comúnmente observan que la base de este nuevo fotoperiodismo está en los fotógrafos anteriores, como lo fueron los hermanos Mayo. Valtierra dice que a diferencia de López y García, los Mayo sí son fotoperiodistas.

Héctor García dice que los inicios de ese nuevo fotoperiodismo se hallan en la revista Ojo. Esta revista fundada por García, como dice el capítulo Tres, es su máxima experiencia a nivel individual, ninguna relación tiene con las opiniones de otros autores.

Como nuevo fotoperiodismo no lo observa Eniac Martínez, pero sí como un ímpetu nuevo de este fotoperiodismo. Por su parte José Antonio López, dice que este fotoperiodismo es más autodidacta y ello provoca errores en sus inicios y aún todavía en la actualidad.

Francisco Mata Rosas es el autor que considera una repetición de este tipo de fotoperiodismo, ya que se había dado ya en Estados Unidos e Inglaterra, como lo recuerda e indica en el capítulo número Tres.

En México, la importancia de publicaciones y diarios fue relevante e imprescindible. El diario Excélsior y la revista Proceso lo consideran Francisco Mata, Rubén Pax y Eniac Martínez; mientras que Rogelio Cuellar dice que fue la gente que salió del Foto Club como Pedro Meyer, Lázaro Blanco y José Luis Neyra entre otros los que le dieron importancia al fotoperiodismo.

La importancia del periódico Unomásuno es debido a que fue el primero que otorgó libertad a los fotógrafos y además se quería concebir la fotografía desde otra perspectiva y también el inicio de ese nuevo fotoperiodismo en tiempos modernos; así lo consideran Francisco Mata, Héctor García, Marco Antonio Cruz, Rubén Pax, Christa Cowrie y Eniac Martínez.

La continuación de ese proyecto fotográfico se observa en el periódico La Jornada, consideran Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, Eniac Martínez y Luis Humberto González, como uno de los periódicos de vanguardia para el nuevo fotoperiodismo.

Como siempre son los mismos fotógrafos y persiguen algunos intereses en común, este nuevo fotoperiodismo es un grupo considera Víctor Mendiola y Luis Humberto González.

Unicamente como movimiento lo considera Rogelio Cuellar. Pero como generación lo contemplan muchos, como es Pedro Valtierra quien dice que es una generación fuerte, ya no son aquellos fotoperiodistas de antes. También lo ven como generación Eniac Martínez, José Antonio López y Jesús Villaseca, mientras que Francisco Mata y Rubén Pax contemplan a este nuevo fotoperiodismo como grupo, movimiento y generación debido a que no solamente existe de la nada, tuvo que atravesar por todas las etapas que se mencionan.

Finalmente, los adelantos técnicos son importantes dentro de este nuevo fotoperiodismo como dice Francisco Mata Rosas, existe una calidad fotográfica y una calidad técnica unidas con un mismo sentido considera David Maawad, y esa tecnología ha venido a enriquecer este trabajo dice Jesús Villaseca.

La convicción de los autores mexicanos sobre el tema del nuevo fotoperiodismo es una característica del fin de siglo. Esa relación de la imagen con la realidad fotográfica y la sociedad como protagonista principal en la fotografía de vida cotidiana.

Como se manifestó al principio, los autores mexicanos se avocan más a la cuestión práctica, no experimentan la abstracción teórica sobre la fotografía. Su relación gira en torno a la empresa periodística, el avance tecnológico y muy poco la esteticidad del trabajo fotográfico. Resalta ante todas las anteriores, su relación con la sociedad, el tema central quizá de la teoría de la fotografía periodística mexicana.

Los estudios que tienen los autores mexicanos les facilita el plan práctico dentro de la teoría de la fotografía periodística mexicana, solo como complemento el aspecto teórico y de estudiar el tema fotográfico, como simple y sencillo que no requiere de mucha atención y prestancia.

La influencia que han recibido los autores mexicanos radica y viene más por parte de los mismos autores mexicanos de generaciones anteriores. Los autores extranjeros son muy poco mencionados por parte de los mexicanos debido a la falta de conocimiento de sus carreras y su opinión con respecto al tema.

No se puede negar la importancia e influencia que la teoría de la fotografía periodística mexicana ha recibido de los autores extranjeros. En casi todos los aspectos se ha retomado el trabajo de los autores extranjeros en diversas etapas.

Son las cuestiones teóricas las menos apreciadas por los autores mexicanos, se conoce más la práctica pero no la teoría; de tal manera que se contempla un marco explícito e implícito de la influencia teórica extranjera.

Los autores mexicanos rescatan para la teoría de la fotografía periodística mexicana la realidad social como materia prima, la conformación de un documento. Esa realidad a distintos niveles y la gente que es su actor principal a varios niveles se convierte en algo indispensable.

La singularidad ha pasado a un segundo término, la pluralidad en el contenido de la teoría de la fotografía periodística mexicana es más vigente día con día. Las nuevas generaciones de autores mexicanos reflexionan en ese sentido y la diversidad enriquece indiscutiblemente el contenido de la fotografía periodística mexicana.

El siguiente apartado introduce brevemente en la relación de la teoría de la fotografía periodística mexicana y la teoría de la fotografía periodística extranjera, esos vínculos que se habían ya manifestado y los que quedaron ocultos, no muy precisos. Pero de forma predominante las cuestiones que se padecen y gozan del extranjero en la teoría del fotoperiodismo mexicano.

4.2 Relación con las corrientes teóricas mundiales.

4.2.1 Influencia extranjera, implícita y explícita.

La influencia que los autores mexicanos han recibido de los extranjeros, se manifiesta en una serie de aspectos los cuales son más intensos en el extranjero. Esa intensidad es un síntoma que contagió a los autores mexicanos para manifestar de forma implícita o explícita su inclinación a los conceptos e ideas expresados por los autores extranjeros.

El **primer aspecto** es el vínculo existente entre la fotografía periodística con la realidad y la objetividad. Joan Costa manifiesta una realidad reflejada por el fotógrafo, sin embargo la cámara juega un papel importante para dicho reflejo. Pedro Meyer y Rogelio Cuellar expresan el fin de esa capacidad de registrar o interpretar con el uso de la cámara. Es tan sencillo que no es necesario tener una habilidad especial o adiestramiento para efectuar el proceso. Y no hay que olvidar que es el hombre quien manipula el aparato, el instrumento nunca reflejará algo por sí mismo.

Dentro del mismo reflejo de la realidad, esa fotografía sufre un proceso de selección y examen por parte de los editores, como lo expresa Pedro Valtierra, pero eso no basta. El reencuadre debido a las necesidades o expectativas del periódico cercenan la expectativa del fotógrafo. Esa visión se ve coartada por la empresa que es en ese momento el editor. El acomodo de la fotografía en la página cambia la realidad que el fotógrafo intentó reflejar en su trabajo, cambia el contenido de mayor a menor énfasis en un aspecto.

Dentro de las empresas, considera Eniac Martínez, el atribuirse fotografías que iban destinadas a otro tipo de publicación, cambia radicalmente el sentido de la realidad que se persiguió desde un inicio.

La fotografía periodística, el reflejo de esa realidad, no se hallaba fuera en la calle, en el sitio menos esperado dice Vilém Flusser, sino en el programa de la cámara. Por su parte Pedro Valtierra manifiesta un grado de adaptación enorme y acoplar la necesidad al trabajo requerido. No es el programa de la cámara el que determina una fotografía reflejo de la realidad con un sentido realista en su totalidad. Sino la imaginación y creatividad del fotógrafo.

La realidad que la fotografía de prensa refleja se debe en mucho a la concepción y sensibilidad del mundo que en cada época se tiene opina Francisco Mata. Opinan Michael Langford y Lorenzo Vilches conforman en su devenir histórico fotográfico la misma idea.

Una definición se acerca en mucho a esta concepción y es la que Nacho López expresó y se aplica en cada etapa de gestación y sensibilidad del mundo. Esa foto de prensa no debe ser el trabajo mediocre de un fotógrafo sino algo aun más autentificador, algo que va a trascender después de su publicación. La foto de prensa debe ser un espejo de la realidad social, política y económica en que vivimos.

Al abordar la realidad es necesario irremediablemente hacerlo de una manera personal, con principios de investigación, menos basada en la información, más basada en el análisis que en simple transmisión de datos. Son medidas y manejos de David Maawad que le han resultado óptimos en el desarrollo de su trabajo.

No es solamente cumplir una orden, el hacer un trabajo por encargo, sino tener una idea de lo que se va a hacer, esa es la esencia del nuevo fotoperiodismo.

Los autores mexicanos no profundizan en el sentido abstracto de la realidad como lo hacen los autores extranjeros, permanecen en una idea implícita de que la realidad es lo que observan a diario, con la orden de trabajo, etc. El salir a obtener una imagen que ya van maquinando desde que son avisados de sus sitios a visitar.

De manera rotunda, no se acercan y no se atreven a mencionar la palabra objetividad. Esto debido a que su análisis no es profundo y manejan también de manera implícita el concepto y lo que trae consigo. Quizá el tiempo les permita dedicarse a teorizar aún más en el sentido fotográfico.

El **segundo aspecto** es la fotografía e historia, relacionado por Vilém Flusser con la diferencia entre imagen y texto. Complementarios en el fin comunicativo a lo largo de la historia. El texto en su primera incursión sirvió de orientación y homogenización en las ideas. Sin embargo las imágenes tomaron muchas orientaciones y vertientes, tantas que el lenguaje escrito fue insuficiente para explicar o intentar decir lo que la imagen expresaba.

De la misma forma, Flusser indica que surgen imágenes herméticas que eran solo para unos cuantos, que eran especializados en el tema o habían experimentado esas situaciones. En verdad muy pocos. Esas imágenes incomprendidas se ubican en sitios especiales donde las vean y observen quienes se hallaban interesados, mientras que los demás se conformaban con imágenes baratas y de nivel inferior en contenido histórico.

Finalmente Flusser explica que la imagen y especialmente la fotografía fue el punto de la historia en el que todos los fenómenos culturales empezaron a sustituir su estructura lineal de deslizarse, por la estructura de combinaciones programadas. Se pasó de una era industrial a la era actualmente llamada cibernética, propia de todo aparato.

Por su parte los autores mexicanos no llevan la reflexión de la fotografía y el momento de su invención tan ambiciosamente. Atribuyéndole cuestiones además de históricas como un punto de partida o de inicio sobre la imagen y la historia. En cambio, desarrollan en primera instancia la utilidad y la estética de la fotografía; cuál su uso, cuál su belleza.

Atribuirle belleza y utilidad a la fotografía de prensa, es el diverso consumidor el que le otorga una u otra cualidad. Pero es indudable que es el *congelamiento* del presente, no del pasado ni del futuro, siempre del presente; hace evidente la forma en que interpreta correctamente su momento histórico, comenta Flusser.

Por su parte Francisco Mata Rosas considera que aunque de manera acertada, también se reconoce que detrás de cada generación no viene nada nuevo, nada importante. Muchos temas ya se habían hecho pero apelando la mala memoria de la gente en general, se repite. Hay sorpresa y es material que ya se había hecho antes. Históricamente sería imposible guardar tantas imágenes en la memoria, por ello la sorpresa instantánea de ver dicho material gráfico.

Mata Rosas muestra en el sentido histórico, algo más como referencia, un momento, una fecha, un año, que profundizar en consecuencia. Se manifiesta por la influencia de movimientos ya dados en Inglaterra o Estados Unidos en la fotografía periodística.

De la misma forma, los periódicos mexicanos marcan su historia en la fotografía de prensa. Al nacer unos y desaparecer otros, los fotógrafos que formaban uno y los que integran otro. Esa es la manera de ver la historia de Victor Mendiola.

Por otro lado, en cuanto a los números, los sesenta, setenta y ochentas son las décadas más importantes en la formación de conciencia de los fotógrafos, así como del hallazgo de medios impresos donde poder publicar su trabajo. Porque no todos lo permitían, les parecía algo inusual.

Los fotógrafos de décadas anteriores son los cimientos, la base de los nuevos fotógrafos que trabajan ahora en los diarios mexicanos.

El siguiente aspecto es la diversidad de géneros que existen junto a la fotografía periodística. Lorenzo Vilches en ese sentido manifiesta un conjunto de reglas que categorizan a los géneros. Y por su parte Petr Tausk indica que los inicios de la fotografía tomados de la pintura que en esos días eran de retratos y algunos paisajes es un préstamo de la pintura como arte a la fotografía.

Corrientes tales como el impresionismo, realismo y surrealismo aportaron en la pintura sus características y rasgos. De esa misma forma la fotografía rescató esos elementos ahora por medio de un aparato. Era la sensación de sentir la experimentación real por medio de la técnica y el arte, la cámara y la pintura como ideal para captarlo, comenta Tausk.

Sin embargo, Duane Michals no acepta la vida de reportero, porque él no busca las imágenes en la calle sino en su propia capacidad de imaginar. Todo acontecimiento en su conciencia era material para sus fotografías.

Ampliamente relacionado es el cambio de género de acuerdo al canal. El proceso de división de los canales, esa distribución ayuda a codificar las fotografías y van de un género a otro según esté destinado dicho material. El material de prensa es censurado definitivamente, no es encauzado a otro canal por su alto contenido de cotidianidad y en muchas ocasiones denunciante, nos dice Flusser.

Varios tipos y géneros de fotografía son ejecutados por individuos que ejercían o practicaban dicha actividad. Por ejemplo, dice Michael Langford, una foto deportiva era hecha por un deportista en la especialidad respectiva. Además de utilizar un equipo sofisticado que les permite resolver alguna situación imprevista como localización o no perturbar al sujeto fotografiado.

Por otro lado, el mismo Langford también considera la fotografía; como costosa la profesional, de muchas pruebas la publicitaria, tiempo la de reportaje además de estar siempre *en guardia* por decirlo así.

La relación que tiene un fotógrafo y su instrumento de trabajo es indispensable, como hemos observado en estos tres aspectos anteriores. La fotografía es resultado de un aparato, pero quizá se olvida quien tiene el control del mismo. El aspecto siguiente es la fotografía y la técnica, la influencia que tienen los autores mexicanos de los extranjeros en este sentido es el siguiente.

Michael Langford manifiesta no un dominio de la técnica excepcional, pero si un conocimiento del avance que ha tenido. Pues a un avance de la técnica, un cambio en el resultado de la fotografía.

Todos los elementos de la cámara deben ser conocidos por el fotógrafo y el momento de apretar el botón del obturador es el disparo decisivo donde todos los preparativos se conjugan, nos dice Philippe Dubois.

Por su parte Roman Gubern considera que ya durante el revelado y positivado, el producto va tomando forma, se va gestando la fotografía como tal. Es la fotografía un producto casi inmaculado, no se puede manipular antes, durante ni después de su creación. Es si bien una mirada ortopédica que el fotógrafo fabrica según las posibilidades de su cámara.

Y Petr Tausk nos habla que los avances de rapidez en el revelado y positivado, la reducción en el peso de la cámara y su fácil manejo dieron indudablemente importancia a fotografías llamadas instantáneas en los períodos de guerras. La gran variedad de objetivos permitía amplios o reducidos enfoques, acercamientos o alejarse del motivo a fotografiar.

El individuo que observa las imágenes, confía en que son sus propios ojos. Si las critica, es al mundo no a la imagen, es a la visión y no a sus *propios ojos*. Vilém Flusser expresa que esa actitud acrítica es peligrosa debido al grado en que pueden desplazar al texto.

Finalmente, Lorenzo Vilches considera que la fotografía de prensa se halla determinada por las propiedades técnicas, y por su contexto expresivo físico, ocupado en la página.

Andrés Garay argumenta en primera instancia su descontento porque el material, la película es otorgada por el periódico y esto trae consigo que el material obtenido sea del periódico. O sea que de una cuestión técnica como lo es la película, pasa a una cuestión legal como son los derechos de autor.

También dentro de los aspectos técnicos hallan descontento Francisco Mata y Raúl Ortega, en el encuadre que ejecutan los editores o jefes de departamento en el periódico a la fotografía. La fotografía para ellos está supeditada al texto, si hay espacio se publica, si no se va al archivo muerto.

No obstante, no olvidemos que la empresa periodística solo publica lo que las instancias que regulan sus actividades generales le permiten. El problema, o mejor dicho el sentido va más allá de la empresa, va en el sentido comunicacional a nivel masivo y regulativo nos comenta Héctor García.

Por otro lado, el avance tecnológico marca el avance en la fotografía, pero Pedro Meyer considera que el video va un paso adelante de aquella, y es que ya es obsoleto el cuarto oscuro para revelar. Lo nuevo es *congelar* el video y con ayuda de una computadora imprimir en papel con igual o mejor calidad fotográfica.

Quizá el mayor temor es enfrentarse a la nueva tecnología. La fotografía de prensa es difícil que desaparezca, pero también necesita perfeccionarse y enviarse a otras partes del mundo. La preparación de los autores mexicanos va enfocada indiscutiblemente en el sentido de la tecnología computacional.

Ante todo esto, Pedro Meyer es optimista y especula que para años venideros existan cámaras de video del tamaño de una fotográfica, donde las imágenes se *congeleen* y sean distribuidas para los medios respectivos, impresos e inclusive electrónicos.

Excluirse de las nuevas tecnologías no quiere decir que no influya en el trabajo que se desarrolla cotidianamente. Las propias empresas periodísticas buscan ya un contacto más estrecho con estas formas de comunicación más sofisticadas y preámbulo del futuro. Sencillas y efectivas en su cometido por la vía cibernética, el fin es comunicar de la manera más rápida y la mejor calidad posible.

Francisco Mata Rosas reconoce que en la técnica de saber colocar su cámara, se logró avanzar mucho más que la pesada cámara de video. El uso del flash marcó a unos fotógrafos como *tiraflashes* y el fin era forzar para otros fotógrafos la película sin utilizar flash. El juego de la luz ambiente y las sombras, fue la importancia que le atribuyen a un grupo en particular.

De esas características en el uso de su cámara, de su luz y objetivos. Encuadre y colocación para obtener el mejor ángulo, se desprende la inquietud de un nuevo fotoperiodismo, expresar por medio de la técnica y el ojo inquieto del fotógrafo. El uso de ciertos elementos técnicos y la sensación de tener una conciencia más libre, más independiente y más crítica por medio de la fotografía periodística, expresa Rubén Pax.

Es una generación que va creciendo a la par de la tecnología, la propia ciudad, el país mismo crece a pasos agigantados. El uso, el conocimiento y la aplicación de un material innovador lleva en consecuencia un cambio en el lenguaje. Esto quiere decir que la comunicación visual fija, en particular la fotografía periodística, cambia su forma y contenido de dar a conocer el mundo y lo que ocurre en él. Considera a las bases del fotoperiodismo, pero la técnica insta a conocer nuevas formas de expresar su contenido.

Finalmente el **último aspecto** es la fotografía y la comunicación; aspecto que Joan Fontcuberta considera muy importante. Ello debido a que ahora es necesario e inevitable recibir información por medio de un canal. Las características de ese medio específico condiciona nuestra capacidad de lograr ver y oír lo que es verdad y realidad.

La fotografía periodística indica Gisèle Freund, tiene dos corrientes o acepciones, una en la que el fotógrafo expresa sus sentimientos y siente la preocupación de su tiempo. Y otros buscan la necesidad de realizar sus aspiraciones artísticas personales.

La fotografía de prensa está supeditada a comportarse en términos de sorpresa y espectáculo. Para Lorenzo Vilches, se busca la figura conocida para indagar sus gestos, su escenario donde se halla, lo que hace y con quién se encuentra acompañado.

En el sentido comunicativo, el efecto producido por la fotografía de prensa se categoriza en dos sentidos según Vilches. El primero que determina para cada fotografía el momento histórico en el que aparece y los factores que contiene, como es su estilo y las influencias de anteriores fotógrafos. Así es como se puede reconstruir su horizonte como obra de arte, su naturaleza y el efecto que produce en el público.

El segundo punto de categorización consiste en la revalorización del producto fotográfico y su propuesta temática por medio del punto de vista de un individuo y la aceptación o rechazo, duda o convencimiento del *lector* de la fotografía.

Vilém Flusser también considera peligroso que la población sea un consumidor de imágenes, carente de criterio profundo. Es verdad que la fotografía fija ha influido en el desarrollo de la imagen en movimiento, lo contemporáneo; ha desplazado el texto por un lado y a la voz por el otro. Se debe tomar conciencia ya que este fenómeno se intensificará aún más en el futuro.

Como obra de arte, Flusser considera que aún como tal, la fotografía periodística con todas las medidas tomadas, hay una característica fundamental que es la reproducción ilimitada de dicha fotografía. Así es difícil ser una obra de arte en plenitud. Solo imaginemos una pintura del autor renombrado con miles de copias en el mundo.

La exposición de la fotografía en sitios como museos o galerías es la oportunidad de ver toda una serie dedicada a un tema. Pero hay que catalogar hasta dónde puede llegar a ser arte o una reproducción de la reproducción. El mérito se encuentra quizá en el trabajo del fotógrafo para conseguirla.

Sin embargo también ese trabajo periodístico como lo es la fotografía de prensa es demeritada como tal en las páginas del periódico. No puede catalogarse como una obra de arte al ocupar un espacio entre los textos. Los propios negativos son tirados a la basura si no son del agrado del editor o jefe de departamento, expresa Andrés Garay.

El compromiso, considera Pedro Valtierra, de realizar el trabajo fotográfico es además de pactar con ellos mismos, con el público, con la empresa periodística; con sus intereses rescatan o abandonan el material fotográfico para incluirlo en la página, al archivo o a la basura.

El reencuadrar y mutilar el trabajo fotográfico es también una atribución de la empresa periodística, del diario dice Raúl Ortega. De la misma forma los pies de foto son trabajo de alguien que no estuvo en la escena. Totalmente ajena a la intención del fotógrafo al obtener su placa, dice Víctor Mendiola.

De tal manera la fotografía si bien es para crear opiniones y conciencias en el público que observa el trabajo gráfico, se entra a una etapa comunicativa donde existirá mayor o menor número de temas. Se debe tener una línea a seguir en esa época que se avecina y hacia donde nos perfilamos rápidamente.

Francisco Mata explica que la salida del material fotográfico de la página periodística y ubicarlo en otro sitio exclusivo para observar es un reto, es una prueba donde verdaderamente se mide la capacidad del trabajo fotográfico. ¿Qué puede lograr y cómo?

Colocarlos en una pared sin elementos complementarios de la página periodística es una autocrítica y valor de saber que puede ser despedazado por alguien del público, por algún crítico de fotografía. Pero por otro lado, si bien vale la pena descontextualizar la fotografía periodística de su ámbito y consumirla en serie, por tema o por autor.

Luis Humberto González considera además, que la fotografía no pierde su valor después de haber sido publicada. Por el contrario forma parte de la memoria de la sociedad, de la realidad en su contexto concreto, pasa a conformar un archivo vivo que es de carácter nacional, documental para futuras generaciones.

Lamentablemente, Rogelio Cuellar indica la falta o escasez de estudiosos de la fotografía periodística y otros géneros. Ensayistas, historiadores, críticos, coleccionistas, medios para publicar y espacios privados para exhibir, son elementos y piezas claves para darle la importancia que merece la fotografía periodística, y casi no existen.

Para que esta fotografía periodística logre tener un lugar importante dentro del amplio rango comunicativo, la preparación de los fotógrafos debe estar siempre depurada, día con día conocer lo más innovador en el aspecto técnico, práctico y teórico.

La labor del fotógrafo ha caído en ser un *retratero* y no inmiscuirse dentro de su propio trabajo, lo hace solo para sacar la orden de trabajo. Son las nuevas generaciones las que deben tomar conciencia de esta situación que viven los creadores de imágenes, fue lo que se llegó a decir en el Coloquio de Fotografía realizado en Hidalgo.

Como se había comentado, la fotografía ya es un transmisor de información y tiene su propio sentido. Ya no aparece acompañando al texto sirviéndole de patifío, sino con una soledad que le atribuye su propia línea de información y contenido concreto, expresa Francisco Mata Rosas.

Las agencias fotográficas rompieron con las costumbres de los periódicos en el sentido de mutilar, cambiar, tirar, archivar indefinidamente, censurar, etc. Si bien, los propios fotógrafos eran sus propios jefes, ya no había que rendir cuentas a nadie, solo él mismo. El negativo era propiedad personal, ya no se temía por un buen material tirado a la basura o extraviado.

Muchas de las aportaciones de los autores mexicanos son también parte integral de los autores extranjeros en lo que respecta a la fotografía periodística como eje central y punto de partida para el conocimiento por medio de las imágenes fijas.

El llamado nuevo fotoperiodismo que ostentan los autores mexicanos es un proceso, una época que tuvo lugar en Estados Unidos y Europa. Las condiciones de esa época han cambiado en cuanto a las actuales, pero la esencia del proceso sigue siendo la misma.

Como son la serie de nuevas actitudes por parte de los fotógrafos ante la fotografía y la vida misma. Los proyectos a nivel personal que no son propiamente para ser publicados en los diarios. Que los fotógrafos tengan una conciencia más libre, más independiente y más crítica. Son así, aspectos que este llamado nuevo fotoperiodismo acoge en la actualidad según Rubén Pax, en su trabajo periodístico con la fotografía.

El análisis no permanece ahí, sino que trasciende con un examen más exhaustivo de la fotografía periodística como objeto de estudio y saber si puede o no considerarse una teoría de la fotografía periodística mexicana en la actualidad.

Todos los elementos están puestos para lograr una posible confrontación de los supuestos que manifiesta una teoría comunicativa y los que ostenta la fotografía como una actividad compleja donde se conjuga práctica, teoría y técnica. Y recordamos aquí una aseveración de Nadar que señaló en 1857, y decía que la teoría fotográfica se aprende en una hora; las primeras nociones de práctica, en un día.

Las ideas y los contenidos que los extranjeros han dado a la formación de la fotografía periodística mexicana son basados mucho en la realidad histórica de la fotografía. En la actualidad los mexicanos se ven más influenciados por la cuestión social, ya no importa mucho el aspecto técnico, que aunque se puede pensar en ser alcanzado, ya no es la idea central de hace algunas décadas.

La cuestión social ha rebasado las expectativas que los extranjeros habían planteado en un principio. México, como una de las ciudades más grandes del mundo ofrece más aspectos dentro de su propia sociedad, de sus figuras públicas, de sus estratos sociales, de sus intelectuales, dentro de la propia arquitectura, quizá. Su acercamiento con el arte es ocasional y no se vislumbra como algo serio pero que deja una influencia en algunos fotógrafos.

Es cierto que la realidad y su objetividad debe ser estudiada para poder aprehenderla por cualquier medio, pero parece que a los mexicanos les importa más la actitud de practicar su labor de forma inmediata y bajo la presión de una empresa, de un compromiso con ellos mismos. Dar lo mejor de sí mismos.

El aspecto teórico es una de las partes dentro de este nuevo fotoperiodismo que los autores mexicanos expresan como existente y que su fuerza de trabajo los empuja a defenderlo con bases que se forjan en la actualidad.

Este es el fin y propósito del siguiente apartado: profundizar en el sentido teórico de la fotografía periodística y categorizarla de manera epistémica para otorgarle un lugar dentro de la ciencia o teoría comunicativa la cual está aún gestándose.

4.2.2 Status epistémico de la teoría mexicana.

Para iniciar este análisis que corresponde al último apartado de este trabajo es conveniente especificar el significado y definición de teoría a nivel general y teoría científica respectivamente. Completamente se confunde el término o se usa la palabra *teoría* sin precisarse lo que se entiende por este término y fiándose en una comprensión intuitiva del uso del vocablo.

Antiguamente se consideraba la especulación o vida contemplativa. Este es el significado que el término tuvo en Grecia. Aristóteles en este sentido, "la identificó con la beatitud. Así, teoría se opone a práctica y, en general, a toda actividad no desinteresada, cuyo fin es la contemplación." 1

Como definición de teoría general "es un cuerpo coherente de conocimientos sobre un dominio de objetos; cuando este cuerpo de conocimiento es formalizado, se origina una teoría axiomática." 2

Con respecto a la relación que la teoría puede tener con la práctica, Kant tiene una definición acorde a esa cuestión. "Se denomina teoría a un conjunto de reglas también prácticas, cuando son pensadas como principios generales y se hace abstracción de una cantidad de condiciones que, sin embargo, tienen influencia necesaria en su aplicación. A la inversa, se denomina práctica, no a cualquier acto, sino al que realiza una finalidad y está pensando en relación con principios de conducta representados universalmente." 3

Un problema importante, y muy debatido, es el de la interpretación epistemológica de las teorías, grosso modo, hay dos grandes opiniones al respecto. "Según la concepción llamada *realista*, una teoría proporciona o, si se quiere, aspira a proporcionar, una descripción del mundo, de tal suerte que se afirma que existen las entidades postuladas por la teoría. Según la concepción llamada *convencionalista*, una teoría es una herramienta conceptual útil y no hay por qué preguntar si hay las entidades que la teoría postula." 4

Continuamos con la definición y concepción de lo que es una teoría científica. "R.B. Braithwaite indica que una teoría científica es un sistema deductivo en el cual ciertas consecuencias observables se siguen de la conjunción de hechos observados con la serie de las hipótesis fundamentales del sistema." 5

Finalmente podríamos considerar elementos de la teoría científica. "La teoría científica es una hipótesis o, por lo menos, contiene una o más hipótesis como partes integrantes. Una teoría científica no es un agregado interpretativo del cuerpo de la ciencia sino que constituye el esqueleto de este cuerpo." 6

En otros términos, "la teoría condiciona tanto la observación de los fenómenos como el uso mismo de los instrumentos de observación. Además de poseer su parte hipotética, contiene un aparato que permite su verificación o confirmación. Una teoría no es necesariamente una explicación del dominio de los hechos a los que se refiere, pero constituye un instrumento de clasificación y de previsión." 7

Así, contemplamos las definiciones de lo que se debe entender por teoría en el sentido amplio y estricto del propio vocablo y término. Ello nos ayudará para considerar también el concepto que manejan y consideran los teóricos científicos que nos ayudarán y de los cuales hablaré más a fondo párrafos adelante; y que se podría hacer una comparación entre ambas concepciones y determinar así la verificación de la teoría de la fotografía periodística o su nulidad.

En sentido general o amplio observamos la teoría como un complemento de la realidad dentro del conocimiento del mundo. No se necesita la comprobación paso por paso o los postulados escritos y palpables para que una teoría sea llamada como tal.

Caso contrario, la teoría científica requiere de muchos requisitos y sobre todo la coherencia consigo misma y con la ciencia en su conjunto. Los puntos necesarios dentro de la teoría en sentido estricto están muy alejados de la teoría de la fotografía periodística mexicana.

Pero no basta con saber el concepto de teoría sino acercarlo a los conceptos y requisitos de los teóricos científicos para que algo sea llamado como una teoría. Así que dos autores de textos con respecto a ello nos ayudarán en nuestro cometido para hacer esa comparación. Por un lado lo que el concepto y requisitos según la definición solicita y por el otro lo que los teóricos científicos proponen para ello.

De tal forma, los autores que veremos a continuación y sobre todo daremos sus puntos de vista sobre la teoría son en primera instancia Mario Bunge y consecutivamente Thomas S. Kuhn. Sus aportaciones nos ayudarán a enriquecer el fin y motivo de nuestra investigación.

Para Bunge, "el progreso de la ciencia es inamovible, no puede terminar ni decirse cuándo inicia propiamente. Siempre supone en mayor o menor medida de entre otras cosas, un aumento de la sistematicidad o coordinación. La sistematicidad es un elemento básico en la formulación de teorías científicas." 8

Los puntos que Bunge considera como necesarios para conformar una teoría son: "el primero de ellos consiste en sistematizar el conocimiento estableciendo relaciones lógicas entre entidades antes inconexas; y de manera muy particular explicar las generalizaciones empíricas derivándolas de hipótesis de nivel superior." 9

El siguiente punto consiste en "explicar los hechos por medio de hipótesis que impliquen las proposiciones que expresan dichos hechos. El tercer punto nos habla de incrementar el conocimiento derivando nuevas proposiciones de las premisas, en conjunción con información relevante. Finalmente, reforzar la contrastabilidad de las hipótesis sometiénolas al control de las demás hipótesis del sistema." 10

Sin embargo y para el conocimiento científico, unas cuantas teorías satisfacen los puntos anteriores y los siguientes: "orientar la investigación ya a) mediante el planteamiento o la reformulación de problemas científicos fecundos, ya b) mediante sugerencias sobre la recolección de nuevos datos que serían inimaginables sin la inspiración de la teoría, ya c) inspirando nuevas líneas de investigación." 11

El sexto punto indica "ofrecer un mapa de un sector de la realidad, esto es, una representación o modelo de objetos reales, y no un mero sumario de datos y un procedimiento para producir datos nuevos." 12

"Las teorías que satisfacen los seis puntos se consideran generalmente grandes teorías científicas. Entre ellas, las más grandes son las que producen un modo de pensar enteramente nuevo: éstas son los gigantes del conocimiento científico." 13

Vamos ahora con un breve análisis de los puntos que Bunge considera. Son cuatro en primera instancia y anexa dos complementarios, dando un total de seis puntos requisitos para ser o no teoría, o científico un tema.

Sobre el primer punto, la sistematización del conocimiento sobre fotografía periodística es joven, es prácticamente naciente porque apenas hace dos décadas se inició el trabajo de rescate del trabajo gráfico, mientras que la teoría o trabajo escrito no existe, se hace apenas desde hace una década aproximadamente. No se puede hablar siquiera de *hipótesis de nivel superior*.

Los siguientes puntos, del segundo al cuarto como el autor los clasificó en dicho orden, son necesariamente trabajo y producto de la labor de teóricos de la fotografía periodística mexicana que aun no existen.

No obstante los dos puntos siguientes son complementarios y hay un poco más de relación con el tema en cuestión. Esa orientación de la investigación por un lado por el planteamiento de problemas científicos fecundos se puede hablar ya de ello en la fotografía periodística.

También las sugerencias sobre la recolección de nuevos datos por la inspiración en la creación de una nueva teoría. Es un trabajo titánico verdaderamente en la fotografía periodística, pero se debe recuperar el tiempo perdido.

Finalmente, hablar de nuevas líneas de investigación en el tema que nos compete no es ajeno. Quizá en la recopilación de datos e información. O bien la reflexión para la elaboración de hipótesis que conformen a su vez un sistema y producir una teoría.

De estas tres acepciones del punto número cinco, rescatamos que la fotografía periodística mexicana no se halla lejos para conformar una teoría en grado menor y enfocada en el aspecto propiamente comunicativo. El sexto y último punto acerca más a la fotografía periodística dentro del ámbito teórico. Ofrecer un mapa de un sector de la realidad, o sea una representación o modelo de objetos reales y si bien, es lo que la placa fotográfica nos ofrece día con día en los diarios nacionales.

No exactamente la Fotografía Periodística Mexicana es un gigante del conocimiento científico porque alcance a cubrir los seis puntos anteriores. Pero es claro que sí nos brinda ahora; y en estos momentos nos produce un modo de pensar nuevo.

Por otro lado, Thomas S. Kuhn considera que "la elección de una nueva teoría no puede resolverse mediante pruebas a nivel individual. Es exagerado resistirse de por vida a una nueva teoría siendo que no es por su existencia una violación a las normas científicas existentes." 14

"Es compleja la elección de criterios a nivel individual, lo que es más conveniente y debe hacerse es confiar en el juicio colectivo de esos científicos formados dentro de un mismo círculo. Con esas tendencias hacia la investigación y no alteren su opinión, sorprendiéndose por la suma de intenciones en beneficio de una posible teoría." 15

Los puntos que caracterizan a una teoría científica son determinados, según Kuhn, porque cada uno es importante y a la vez forman un conjunto variado que indica de lo que se trata.

El primer punto es la Precisión, y nos explica que "dentro de su dominio como teoría, las consecuencias deben estar en acuerdo con los resultados de experimentos y observaciones." 16

El siguiente es la Coherencia, y "debe serlo no de manera interna o consigo misma sino también con otras teorías aceptadas y aspectos relacionables y aplicables del tema en cuestión." 17

"La Amplitud entendida como la extensión de las consecuencias más allá de las observaciones, leyes o subteorías para las que se destinó en un inicio." 18

"Como Simplicidad, es ordenar fenómenos que, sin ella, y tomados uno por uno, estarían aislados; en conjunto serían confusos. Y finalmente la Fecundidad que debe dar lugar a nuevos resultados de investigación. O sea, revelar fenómenos nuevos o relaciones no observadas antes entre las cosas que ya se saben." 19

De los cinco criterios, tomados individualmente son imprecisos. Los individuos que actúen como científicos pueden diferir legítimamente en sus aplicaciones o casos concretos. Además, al ser aplicados simultáneamente suelen referir unos con otros. Estos criterios funcionan, no como reglas, que determinen decisiones a tomar, sino como valores que influyan en éstas.

De los puntos que Kuhn nos ofrece para analizar brevemente, la Precisión como el primero de ellos no es clara en la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana, los resultados de experimentos y observaciones no dan consecuencias que coordinen mucho con lo propuesto desde un inicio dentro de su dominio.

La Coherencia habla de otras teorías, la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana es apenas una propuesta, son testimonios de algo que surge en su etapa inicial. No logramos concebir una relación ya con otras teorías, sino solamente de influencia. Nos remite de forma inmediata a las teorías extranjeras que los autores mexicanos han rescatado algunos de sus principios e hipótesis.

En lo que concierne a la Amplitud, no podemos dejar que la teoría vaya aún más allá de lo propuesto en un inicio, sería dejar que superara a otros entes científicos de mayor complejidad, como lo son las leyes por ejemplo. Es inoperante este punto dentro de nuestra propuesta.

No obstante la Simplicidad entendida como la manifiesta Kuhn tiene más acercamiento a lo desarrollado para obtener nuestra Teoría de la Fotografía, pero no deja de sorprender que los fenómenos juntos son confusos. La organización de los fenómenos que se logró fue con el fin de dar sentido a una Teoría, no se intentó solamente relacionarlos sino ofrecer claridad en la propuesta.

Finalmente, la Fecundidad es uno de los puntos que se aproxima también a nuestro desarrollo de propuesta. La relación entre los conocimientos nuevos o la formulación de propuestas nuevas del conocimiento dentro del tema es comprensible al grado de saber que se tiene un reducido margen de error en la sistematicidad.

Lamentablemente en nuestro caso, la Teoría de la Fotografía Periodística no lo posee. Su gran número de opiniones y criterios nos reduce la posibilidad de sintetizar aún más el propio desarrollo y conocimiento de la propia Fotografía Periodística como objeto de estudio. Considerando la Fecundidad como propia para una teoría compacta y que ofrezca alta condensación y reducción de opciones y opiniones teóricas de un mismo tema.

En suma, los principios que Kuhn nos ofrece para poder remitir nuestra propuesta no son los propios debido a la primera definición de la teoría como tal. No se busca iniciar una pseudoteoría con ayuda de elementos que funcionen indiscutiblemente en otras circunstancias. Pero no son los autores científicos ni sus propuestas para cerciorarse de ver si puede o no ser una teoría comprobable y legítima

Las definiciones que marcaron el inicio de nuestra redacción nos ayudan ahora a darnos cuenta y percatarnos de que el principio y máxima de una teoría es que debe servir en consecuencia para el hombre. Un fin y meta determinado, debe ser homogéneo en sus partes integrantes y ofrecer una solución al hombre en su vida cotidiana y diaria.

La teoría de la fotografía periodística debe acercarse y promover los principios que la serie de definiciones iniciales nos marcan como teoría general. Entendida ésta como una serie de condiciones que la teoría de la fotografía periodística cumple, de acuerdo con la serie de objetos que participan en ella. Y además de conocer y tener presente cuando esos principios son organizados nuestra propuesta sube a un grado de teoría axiomática.

Por otro lado, la relación que tiene la teoría y la práctica dentro de la propia teoría general, están presentes en la teoría de la fotografía periodística mexicana. Saber que son también un conjunto de reglas prácticas y que también son pensadas como principios generales. Al hacer la debida abstracción de esas condiciones que deben regir a la teoría, deben también tener la influencia necesaria en su aplicación. O sea que la teoría de la fotografía periodística mexicana podría ser una teoría general entendida como se manifestó anteriormente.

No se puede hablar de una teoría científica porque el tema es un tanto más práctico que reflexivo. La búsqueda de esa forma de invitar a la fotografía periodística como un único modo de expresar la realidad, es la misma forma que todos los demás géneros fotográficos poseen. Son las mismas reglas técnicas, pero por ningún momento las reglas teóricas para cada género. Porque cada fotógrafo según su género lleva en su cabeza la concepción para mostrar el mundo. Son esas representaciones las que nos permiten disfrutar de un universo de imágenes.

Esas mismas concepciones se verifican también en el sentido teórico de la fotografía periodística, debido a las múltiples opiniones no existe una unidad coherente que las oriente en un solo sentido.

Volviendo a las exposiciones de Bunge por un lado y de Kuhn por el otro nos ponen de manifiesto el nivel tan elevado que requieren planteamientos para ser llamados científicos. De tal manera que los datos proporcionados para una creación o formulación de una teoría propiamente dicha, pero si de una teoría en nivel menor al que se define como científica.

No se considera que los principios marcados por los anteriores autores (Bunge y Kuhn) sean obsoletos o no sean aceptables, pero no son adecuados para el desarrollo de nuestra teoría pensada como algo práctico y a nivel muy general.

Considero que la existencia de material que respalde nuestra propuesta de investigación en el sentido teórico de la fotografía periodística mexicana es muy poco. Débil en cuanto a su especificidad, ya que se alterna el contenido práctico y hasta tecnológico.

La sistematicidad es ausente en los elementos de nuestra propuesta, debido a que no se ha iniciado una búsqueda profunda de los datos y ordenarlos para procurar un estudio más sistemático de lo que significa este importante medio de comunicación en nuestra actualidad.

La falta o escasez de material escrito sobre nuestro tema de investigación es debido a la ineficacia de los medios creados para la difusión de la fotografía en muchas de sus categorías y sobre todo la organización de un proyecto concreto y específico que de la fotografía periodística se puede hacer.

Existe una investigación aún todavía precaria con respecto a la fotografía periodística. Y lo que existe fomenta y produce una pluralidad gigantesca que en vez de cohesionar la gran cantidad de opiniones, produce un desorden a muchos niveles.

Quizá falte la existencia de un órgano rector que permita la organización y la aceptación de material que vaya fundamentado por un argumento decisivo. Esto, debido a que muchas opiniones podrían ser repetición de los autores extranjeros o de los mexicanos que llevan ya tiempo dentro de la investigación del mismo tema o en la práctica del propio trabajo fotográfico.

Esa experiencia del acercamiento con la teoría de la fotografía periodística mexicana podría ser iniciada dentro de las propias aulas de las escuelas. Contribuir con las mentes de los estudiantes a formar y proponer nuevas concepciones de la fotografía periodística ya no en el sentido práctico exclusivamente, sino también a nivel reflexivo. Del ser y futuro que le espera a la fotografía periodística.

La investigación no es exclusiva de los profesores, de los adultos que tienen ya una carrera dentro de la ciencia social o exacta, sino que los jóvenes estudiantes pueden contener ideas que revelen el sentido de la fotografía periodística como una actividad que trasciende.

El trabajo hasta el momento hecho por los autores mexicanos es austero debido a que no dedican el tiempo completo a la investigación. Se debe trabajar todavía más en este sentido, no es dañino lo que se presenta con estos adelantos dentro de la investigación. El tiempo es un factor que ayudará para el desarrollo de la propuesta de una Teoría de la Fotografía Periodística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. CAPÍTULO 4

- 1.- Nicola Abbagnano. *Diccionario de Filosofía*. pág. 1126-1129
- 2.- José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. pág. 3221-3223
- 3.- Nicola Abbagnano. *Op. cit.*, pág. 1126-1129
- 4.- José Ferrater Mora. *Op. cit.*, pág. 3221-3223
- 5.- *idem.*
- 6.- Nicola Abbagnano. *Op. cit.*, pág. 1126-1129
- 7.- *idem.*
- 8.- Ana María Rivadeo F. *Introducción a la epistemología*. pág. 239-252
- 9.- *idem.*
- 10.- *idem.*
- 11.- *idem.*
- 12.- *idem.*
- 13.- *idem.*
- 14.- Thomas S. Kuhn. *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*. pág. 334-364
- 15.- *idem.*

- 16.- *idem.*
- 17.- *idem.*
- 18.- *idem.*
- 19.- *idem.*

CONCLUSIONES

Como observamos en el trabajo anterior, no se halló la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana que se propuso como fin y objetivo central. Algunos factores son debido a la indiscutible existencia de muchas opiniones de los autores mexicanos.

Son tres aspectos los que ocupan la propuesta en México; el primero, una pugna entre la ubicación de la fotografía de prensa, ya sea entre las bellas artes o las artes aplicadas. El segundo, dentro de su contexto histórico; y finalmente entre la técnica y la estética. Si bien, la fotografía de prensa ha originado un sentido más artístico y de concepto en sus sombras y enfoques. De ahí la preocupación de los fotógrafos mexicanos, y su profundización en ese sentido los lleva a una exposición diferente de la realidad contemporánea.

La vida cotidiana de la sociedad es ya motivo de las planas de los periódicos. Ya no es tan requerida la figura pública, sino la interpretación del fotógrafo ante los sucesos que pasan a su vista. A la figura pública, hay que hacerla cotidiana, y ésta hay que hacerla pública. El intercambio de papeles y situaciones deja una huella en nuestro fotoperiodismo.

La gran cantidad distinta de opiniones de los fotógrafos de prensa, es la que dificulta la sistematicidad deseada para lograr conseguir una iniciativa en la ciencia. Lo es además la diversidad de temas que consideran importantes para su trabajo, las afinidades que manifiestan entre ellos son marcadas por el trabajo más técnico, práctico que desempeñan. Dificilmente expresan y llevan el trabajo a la cuestión teórica, la razón científica de efectuar una tarea que trae consigo mucha responsabilidad y preparación.

Los autores mexicanos abundan más en el aspecto social que a la reflexión teórica concreta. Ese sentido, ese enfoque social se refleja más en la práctica de la fotografía que en su teoría.

Por otra parte, los autores extranjeros enfocan su trabajo práctico por un lado pero también dedican su lugar a la teoría y la técnica de la fotografía periodística. Filosofar respecto de la fotografía, su existencia y el futuro que le espera con todos los adelantos tecnológicos es algo común para ellos.

La influencia extranjera es una realidad actualmente en el trabajo fotográfico en México. La tecnología en primer lugar ha marcado la velocidad en la que se trabaja una imagen, la calidad en la que se imprime y el tiempo que transcurre al llegar a la mesa del Jefe de Fotografía.

Pero la iniciativa y la mentalidad que los fotógrafos mexicanos tienen bien marcada para efectuar su trabajo no es una influencia directa. La realidad mexicana, su gente, sus monumentos y las noticias que son material para una placa fotográfica, no son iguales en cualquier otra parte.

Falta aún mucho trabajo que hacer y recorrer mucho camino por parte de los autores mexicanos. Conseguir y fundamentar una identidad de la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana es el reto que se levanta para ellos.

De tal manera que los planteamientos de los autores mexicanos presentan, no cubrirían ni llegarían a satisfacer los criterios que una teoría científica necesita. Se hallan dichos planteamientos muy alejados de la realidad científica que se vive hoy en día.

Ni alcanzan los autores mexicanos niveles de sistematicidad y coherencia como los autores extranjeros. Por tanto, el nivel epistémico y status de la Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana es inferior a diferencia quizá de otros que existan.

Ahondar más en esto que en la actividad, es saludable ya que no solamente el contacto con un artefacto y un proceso de formación, sino el contacto directo con la realidad y el fin de una actividad.

No olvidemos que la fotografía como disciplina científica pertenece a la Comunicación dentro de todas las disciplinas en las que interviene. Si es que la fotografía tiene un lugar dentro de la ciencia de la comunicación debe contemplarse como lo indica Martín Serrano.

En la Teoría de la Comunicación, como considera Manuel Martín Serrano, se observa y vive una navegación en las diferentes disciplinas que hacen uso de ella. La comunicación como objeto de estudio en las multidisciplinas pierde una dirección concreta. La Teoría de la Fotografía Periodística Mexicana sería ubicada en un nivel medio de la Teoría de la Comunicación dada su gran amplitud con respecto a las disciplinas en las que interviene.

En sentido general la propuesta tiene un gran valor, mientras que en el sentido científico como intentamos encontrarla no tiene mucha presencia. En sentido amplio, tiene muchas vertientes, pero en el sentido estricto, donde hay que analizar su naturaleza y su forma en relación con otras disciplinas de las cuales se auxilia y seguramente a otras que brinda apoyo no tiene certeza alguna.

El sentido de la propuesta no es incierto pero tiene mucho camino por recorrer en la recolección y reflexión de los puntos de vista en todos los niveles y fomentar una conciencia teórica mexicana sin más opiniones e influencia de extranjeros que la existente en México. La categorización de puntos de vista de todos los niveles y su organización ejecutada de forma correcta acarreará un resultado exitoso.

Este trabajo intentó fomentar ese inicio, una forma para conocer lo que se tiene en el sentido reflexivo de la fotografía periodística mexicana. Algo que no se pudo realizar sin la aportación de los autores mexicanos y los autores extranjeros, fundidos en una realidad mexicana donde los actores son distintos.

Dentro de las propias aulas, para comprender la actividad fotográfica, se podría contemplar una investigación en sentido teórico para no dejar en pura cuestión técnica y práctica algo que requiere de mucha más atención para beneficio de la Fotografía Periodística Mexicana.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABBAGNANO, Nicola.** *Diccionario de Filosofía.* México. Fondo de Cultura Económica. 1980
- BAYONA, Pedro; et al.** *Minutas Fotográficas.* México. UNAM. 1989
- COSTA, Joan.** *La fotografía entre sumisión y subversión.* México. Ed. Trillas. 1991
- DONDIS, Donis A.** *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* España. Ed. Gustavo Gilli. 1976
- DUBOIS, Philippe.** *El acto fotográfico: De la representación a la recepción.* México. Ed. Paidós Comunicación. 1986
- FERRATER MORA, José.** *Diccionario de Filosofía.* Madrid. Segunda Edición. Alianza Editorial. 1980
- FLUSSER, Vilém.** *Hacia una filosofía de la fotografía.* México. Ed. Trillas. 1990
- FONTCUBERTA, Joan.** *Fotografía: Conceptos y procedimientos; una propuesta metodológica.* España. Ed. Gustavo Gilli. 1990
- FREUND, Gisèle.** *La fotografía como documento social.* España. Ed. Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. 1976
- GONZALEZ REYNA, Susana.** *Manual de redacción e investigación documental.* México. Ed. Trillas. 1980
- GUBERN, Roman.** *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea.* España. Ed. Gustavo Gilli. 1992
- HELLER, Ágnes.** *Sociología de la vida cotidiana.* Barcelona. Ediciones Península. 1991
- INBA / GOBIERNO DE HIDALGO / CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA** *1er Coloquio Nacional de Fotografía.* Pachuca, Hidalgo. 7 al 10 de junio de 1984.
- KUHN, Thomas S.** *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia.* México. Fondo de Cultura Económica. 1982
Capítulo XIII. Objetividad, juicios de valor y elección de teoría.
p. 344-364
- LANGFORD, Michael.** *Enciclopedia completa de la fotografía.* Madrid. Hermann Blume Ediciones. 1983

MARTIN SERRANO, Manuel. *Teoría de la Comunicación.*

1. *Epistemología y análisis de la referencia.* México. UNAM.

ENEP Acatlán. Primera Edición. 1991

Tema 3. El lugar de la teoría de la comunicación entre las ciencias.

p. 65-81

MENDEZ DE HOYOS, Enrique. *Manual de fotografía en blanco y negro.*

Tesina. Periodismo y Comunicación Colectiva. UNAM. ENEP Acatlán. 1995

Capítulo V. Funciones y atributos de la fotografía en la sociedad moderna.

A. La fotografía en la búsqueda de su espacio.

1. El contexto sociocultural de su creación.

2. De la obra de arte a la mercancía.

a. Fotoperiodismo y cultura de masas.

RIVADEO F. Ana María. *Introducción a la epistemología.* México. UNAM.

ENEP Acatlán. Octava edición. 1989

Teoría Estática y Dinámica. La investigación científica.

Mario Bunge. p. 239-259

TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico.* Santiago de Cuba. Ed. Oriente. 1994

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística.* España.

Ed. Paidós Ibérica. 1987

MEMORIOGRAFÍA Y ENTREVISTAS.

- ARNAL, Ariel y MRAZ, John.** Entrevistas. Biblioteca del Centro de la Imagen. Plaza de la Ciudadela N° 2 Centro Histórico.
- a) Con Christa Cowrie. 29 de marzo de 1996.
 - b) Con Marco Antonio Cruz. 13 de febrero de 1996.
 - c) Con Rogelio Cuellar. 5 de febrero de 1996.
 - d) Con Héctor García. enero de 1996.
 - e) Con Luis Humberto González. 22 de febrero de 1996.
 - f) Con José Antonio López. 17 de enero de 1996.
 - g) Con Eniac Martínez. 18 de noviembre de 1995.
 - h) Con Francisco Mata Rosas. 11 de noviembre de 1995.
 - i) Con David Maawad. 12 de octubre de 1995.
 - j) Con Elsa Medina. 1990.
 - k) Con Víctor Mendiola. 11 de mayo de 1996.
 - l) Con Raúl Ortega. 1° de marzo de 1996.
 - m) Con Rubén Pax. 4 de febrero de 1996.
 - n) Con Jesús Villaseca. 20 de marzo de 1996.
 - ñ) Con Enrique Villaseñor. 12 de marzo de 1996.
 - o) Con Pedro Valtierra. 1° de noviembre de 1995.
- CASTELLANOS, A. y COSMOS, Ángel.** "Conversación con 5 jóvenes fotógrafos." *Revista Foto ZOOM*. Núm. 159 México. diciembre 1988.
- MAC MASTERS, Merry.** "Organizará México el Coloquio Latinoamericano de Fotografía." *Periódico La Jornada*. Sección Cultura. 5 de enero de 1996.
- MAC MASTERS, Merry.** "Pedro Meyer: factible, conseguir que la tecnología sea nuestra aliada." *Periódico La Jornada*. Sección Cultura. 25 de septiembre de 1996.
- MEMORIA DE PAPEL.** "Instantáneas de Luz. La fotografía en México." *Revista Memoria de Papel*. Núm. 3 Año 2 México. Ed. CONACULTA. 1992
- MUÑOZ, Miguel Ángel.** "Olivier Debroyse. La Fotografía: creadora de arquetipos." *Periódico El Nacional*. Sección Cultura. 22 de marzo de 1996.
- RODRIGUEZ, José Antonio.** "Catorce años de la fotografía contemporánea." *Revista Memoria de Papel*. Núm. 3 Año 2 México. Ed. CONACULTA. 1992
- SEP / INBA.** "Historia del Arte Mexicano." Tomo 9 Consejo Nacional de Fomento Educativo. Salvat Mexicana de Ediciones. 1982