



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



FOTOPERIODISMO: RETOS Y SOLUCIONES UNA PROPUESTA DIDACTICA

TESINA QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACION
PRESENTA

ULISES CASTELLANOS HERRERA



ASESORA: PROFESORA FRANCISCA ROBLES

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE DE 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A Pablo, por el futuro que promete
A María, por su amor, su comprensión, su compañía
A mis padres, por su cariño infinito y su dedicación
A Horacio, por su solidaridad entrañable
A Atreyu, por compartir la sangre

A Vicente Leñero, por la oportunidad
A Don Julio Scherer, por sus consejos
A Rafael Rodríguez Castañeda, por su confianza
A Miguel Angel Granados Chapa, por su impulso
A los fotógrafos de Proceso, por su paciencia
A los reporteros de Proceso, por su profesionalismo
A Juanita Bringas y Aurora Trejo, por su apoyo
A mis amigos de siempre, por compartir
A mis profesores y a la UNAM, por sus enseñanzas

Indice

INTRODUCCION.....	1
Capítulo 1.	
EL FOTOPERIODISMO EN TEORIA.....	5
1.1. Teoría de la Imagen Periodística.....	6
1.2. Definición de Imagen.....	17
1.3. Códigos Visuales.....	24
1.4. Los géneros en la fotografía de prensa.....	26
Capítulo 2.	
EL FOTOPERIODISMO EN LA PRACTICA.....	41
2.1. El caso de la revista Proceso (El departamento de fotografía).....	41
2.2. Los profesionales opinan.....	54
2.2.1 Marco Antonio Cruz.....	54
2.2.2 Ernesto Ramírez.....	65
2.2.3 Francisco Mata.....	68
2.2.4 Luis Jorge Gallegos.....	72
2.2.5 Enrique Villaseñor.....	80

Capítulo 3.

PROPUESTA DIDACTICA PARA LA ENSEÑANZA DEL FOTOPERIODISMO.....	86
3.1 Perfil del fotoperiodista.....	86
3.2 Propuesta didáctica. Fundamentos.....	89
3.3 Propuesta didáctica. Programa.....	103
CONCLUSIONES.....	105
FUENTES.....	109
ANEXO.....	113

Introducción

¿La foto es arte de reproducción? En tan escasa medida como el cine. Corte, encuadre, primer plano ("el detalle"), iluminación, color, montaje por elipsis, la cámara fotográfica juega y disfruta con los mismos medios de creación que la cámara cinematográfica. Tiene sobre ésta la ventaja de no estar subordinada al movimiento y a su ficción, de no tener que inspirar a la mirada la espera de un desenlace como ocurre con los relatos. La foto respeta el mutismo de las obras, su cuestionamiento, el incomprensible "estar ahí".

Jean-Francois Lyotard en "Firmado Malraux"

El fotoperiodismo mexicano atraviesa una crisis de propuesta debido a la falta de preparación teórica y práctica de la mayoría de los fotógrafos de prensa.

El gremio del fotoperiodismo se caracteriza por la improvisación en el trabajo, la falta de cultura general y la indisciplina. Esto les impide desarrollar proyectos fotográficos de largo aliento.

Así han sido los fotógrafos de prensa durante generaciones, las primeras y las más recientes. Este hecho indica que el problema de la capacitación de los fotógrafos profesionales no ha sido resuelto. Sin embargo, es preciso señalar que, en comparación, las últimas generaciones de fotorreporteros cuentan con más herramientas teóricas y prácticas. Cada vez más fotógrafos asisten a la universidad o cuando menos, a talleres especializados. No obstante, siguen siendo minoría. Es posible que así sea porque las universidades no ofrecen programas centrados en el fotoperiodismo (con excepción de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, la Universidad Veracruzana, la Universidad Iberoamericana y escuelas de fotografía como la Activa y el Centro de la Imagen).

El trabajo de los fotógrafos de prensa evidencia que su formación es producto solamente de la experiencia práctica. Se forman y se desarrollan en la calle, lo cual repercute en su capacidad creativa y propositiva.

El presente trabajo de investigación pretende explorar las deficiencias de la formación académica y el desarrollo profesional de los reporteros gráficos o fotorreporteros.

La hipótesis que sostengo supone que los defectos más recurrentes en el desarrollo profesional de los reporteros gráficos se originan precisamente en las carencias, si no en la inexistencia, de su formación académica.

En el primer capítulo se repasan varias teorías sobre el fotoperiodismo y la imagen, la historia de la fotografía de prensa, sus orígenes y sus avances en el ámbito de la tecnología. Se exploran también los códigos visuales y los diferentes géneros en la fotografía de prensa.

Lo que les ha hecho falta a los fotógrafos de prensa que ejercen su oficio en México es la fortaleza y la seguridad que brindan las nociones teóricas. Para definir su labor, el fotoperiodismo, es preciso definir primero el periodismo, su gestor.

Hace no mucho tiempo que los comunicólogos en el mundo no habían estudiado la dimensión visual de la información. Este hueco formativo se ha paliado en Estados Unidos y en Europa, no así en México donde, sin embargo, ya se le asigna un importante valor comunicativo a la foto de prensa.

En el primer mundo, recientemente se debatió sobre el 'vacío interdisciplinar' de la fotografía periodística. Se concluyó que la semiótica y la retórica de la imagen buscaban aún propia autonomía y consolidación teórica.

En nuestro país, apenas se reconoce la objetividad de la fotografía frente al texto. No obstante, impera su posibilidad de atracción.

Un fotorreportero tampoco puede comprender cabalmente, y, en consecuencia, dominar su quehacer sin conocer el panorama histórico del fotoperiodismo, por lo cual lo repasamos brevemente (ver anexo), hasta llegar a los avances de la tecnología, indispensables en la era de la información para el ejercicio fotográfico.

Ocurre lo mismo con los códigos visuales y los géneros de la fotografía de prensa. Es imposible la construcción visual acertada y el dominio del género más completo, el documental, si no se aprenden primero los más básicos.

A lo largo del segundo capítulo comienzo con el análisis de la renovación del departamento de fotografía en la revista **Proceso** a modo de ilustración. Se trata de un departamento moderno, independiente, que no sirve a otras áreas sino que defiende sus propios objetivos, siempre en interacción con los reporteros.

Una década después de su fundación, Proceso tuvo por fin un Departamento de Fotografía. Su coordinador, Juan Miranda, tenía el perfil de la mayoría de sus compañeros: carecía de formación universitaria y "se hizo" fotógrafo de prensa en la calle, cámara en mano. Él mismo lo contaba.

El semanario que enseñó a la prensa mexicana una nueva clase de periodismo investigativo, que hizo escuela, aportó muy poco --más allá de sus portadas-- al terreno de lo gráfico.

Posteriormente, en el segundo capítulo se incluyen entrevistas con prestigiados fotógrafos mexicanos que brindan la orientación de su experiencia y adecúan algunos conceptos revisados en el primer capítulo en el contexto de México.

Ante la escasez de bibliografía al respecto, estos profesionales ofrecen su propia clasificación de géneros fotoperiodísticos, de acuerdo con los métodos de trabajo de los espacios donde se desempeñan.

Asimismo, hablan sobre la función social del fotoperiodismo, el estado actual de la profesión en nuestro país y de las pocas opciones académicas para los aspirantes a fotógrafos de prensa.

El tercer y último capítulo retoma de Julieta Valentina García Méndez y María Alejandra Lastrí López, investigadoras de la UNAM, una propuesta educativa en el nivel de educación superior, a la que se integra una orientación para enseñar el fotoperiodismo.

Luego se integra, con las opiniones de los fotógrafos profesionales, el perfil ideal del fotorreportero.

En síntesis, este proyecto aspira a convencer a los involucrados --autoridades universitarias, dueños y directores de medios de comunicación, fotógrafos profesionales, maestros y estudiantes-- de la urgencia de brindar

espacios y programas adecuados para fortalecer su formación académica a los alumnos que sueñan con convertirse en fotógrafos de prensa.

Se ha demostrado que el lector también necesita de la riqueza y la contundencia de la información visual. Para él, para los medios de comunicación, para el fotógrafo iniciado y el profesional, y para los maestros en la materia, este proyecto pone en sus manos una guía didáctica que desea impulsar sus capacidades y despertar sus inquietudes. Sólo mediante el esfuerzo conjunto podremos elaborar propuestas novedosas para el fotoperiodismo mexicano.

Ulises Castellanos
Diciembre, 2001

Capítulo 1

El fotoperiodismo en teoría

En este primer capítulo se expondrán diversas teorías sobre el fotoperiodismo y la imagen, un breve repaso histórico de la fotografía de prensa, sus orígenes, los avances tecnológicos que ha registrado y su presente. Se abordarán también los códigos visuales y los diferentes géneros en la fotografía de prensa. El desarrollo de estos temas está basado, fundamentalmente, en la investigación de Lorenzo Vilches, Antonio Alcoba y Manuel Alonso Erausquín, dada la escasez de bibliografía existente sobre el tema en nuestro país, así como en los textos de Miguel Angel Granados Chapa, Carlos Monsiváis y Vicente Leñero.

Me parece que antes de definir el fotoperiodismo, debe determinarse el concepto de periodismo. Lo creo así puesto que el fotoperiodismo es una manera de ejercer el periodismo. Una manera gráfica, más sintética, por supuesto.

De acuerdo con Leñero y Marín, el periodismo "es una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés público. Sin el periodismo, el hombre conocería su realidad únicamente a través de versiones orales, resúmenes e interpretaciones históricas y anecdóticas".¹

Según los autores, la información periodística responde a las preguntas esenciales qué, quién, cómo, cuándo, dónde, y por qué respecto del acontecer social.

"El periodismo resuelve de manera periódica, oportuna y verosímil la necesidad que tiene el hombre de saber qué pasa en su ciudad, en su país, en el mundo, y que repercute en la vida personal y colectiva. El interés público —y el periodismo en consecuencia— tiene como límite la intimidad de las personas".

¹ Leñero y Marín, Manual de Periodismo, Grijalbo, México, 1985, p. 17-18

"Periodicidad, oportunidad, verosimilitud e interés público son características fundamentales del ejercicio periodístico".²

1.1 Teoría de la Imagen Periodística

Definido periodismo, determinaremos el concepto de fotoperiodismo.

De acuerdo con Vilches, se trata de "una actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica".³

Este teórico asevera que los periódicos modernos toman con mayor seriedad la foto, como componente esencial de la información y la opinión. Sin embargo, añade, la atención empresarial por la 'imagen de la noticia', no se corresponde con el interés de los estudiosos de la comunicación.

Según la revista Journalism Quarterly, hace un par de años, ni siquiera los comunicólogos americanos se dedicaban a estudiar la dimensión visual de la información.

"Los pocos estudios que existen tanto en Europa como en los EE.UU. sobre la foto de prensa coinciden en considerar el alto valor comunicativo de la foto en la página impresa: desde su función de señuelo para cazar al lector hasta la cognoscitiva para mejor comprender la 'narración' de las noticias. Pero, por lo menos hasta el momento, estas investigaciones se refieren especialmente al ámbito exclusivamente sociológico, utilizando para sus investigaciones de campo generalmente el análisis de contenido. No existen casi estudios emprendidos desde otras disciplinas como la semiótica, la retórica o la psicología. El 'lenguaje' y el sentido, las estrategias comunicativas y persuasivas y la relación entre foto y lector (que constituyen los tópicos principales de este libro) no han sido abordados hasta el momento en forma sistemática".⁴

Vilches explica el 'vacío interdisciplinar' sobre la foto de prensa así:

"Por una parte, la semiótica y la retórica de la imagen están aún buscando su propia autonomía y consolidación teórica,

² *Ibidem*: p. 17-18

³ Vilches, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 13

⁴ *Ibidem*: p. 14

tratando de independizarse del largo colonialismo de la lingüística que invadió en un primer momento (hace ya unos 25 años) todo el dominio de los lenguajes icónicos. Por otra, la dificultad de producir en estas disciplinas trabajos que sean en la práctica inmediatamente accesibles a un público amplio, que reduzcan al mínimo la terminología y la explicación teórica y que, al mismo tiempo., puedan asentarse sobre bases sólidamente científicas. Todas estas dificultades han constituido una especie de programa de reflexión que me han servido para dar dinamismo a la investigación y a la tarea de escritura sobre imagen que espero hayan quedado aquí reflejadas".⁵

Vilches distingue la foto de prensa, con respecto del texto escrito, a partir de su "tremenda fuerza de objetividad": "Si una información escrita puede omitir o deformar la verdad de un hecho, la foto aparece como el testimonio fidedigno y transparente del acontecimiento o del gesto de un personaje público".⁶

Aunque ciertamente toda fotografía produce una 'impresión de realidad', con respecto a la 'impresión de verdad' del texto, la fotografía, recordemos, provee el punto de vista del fotógrafo, apenas un segmento de realidad. Argumenta Vilches:

"En primer lugar, el objetivo de la cámara es mecánico y esto, aparentemente, anula cualquier actividad emotiva o subjetiva en el acto fotográfico. Además, el objetivo va más allá del ojo, sea por el efecto del teleobjetivo que puede acercar los objetos lejanos, sea por la posibilidad de relevar las microestructuras de las superficies a través de objetivos especiales o por medio de la ampliación en laboratorio. La cámara es una prótesis de nuestro ojo y la extensión de nuestra vista. Pero paradójicamente son estas mismas posibilidades de la cámara las que permiten una extrema maniobrabilidad y distorsión de los efectos visuales sobre los objetos reales. La aparente mecanicidad de la fotografía no hace más que reforzar las posibilidades de ficción, simulacro e ilusión realista. Porque la máquina fotográfica es un objeto privilegiado para producir sentido, para dar significación a las cosas, es también un instrumento semiótico".⁷

⁵ *Ibidem*: p. 14

⁶ *Ibidem*: p. 19

⁷ *Ibidem*: p. 19-20

Otra razón de peso para dudar de la pura objetividad de la foto de prensa que aporta Vilches y que comparto se halla en las estructuras psicofisiológicas de los lectores.

"Estas estructuras nos revelan que la realidad de las cosas no vemos si no que la percibimos. La percepción es un proceso creativo y por él nos relacionamos con nuestro entorno material y social".

Así, "la foto de prensa es un producto determinado por las propiedades técnicas (de la cámara, del proceso de revelado, de la puesta en página) y por las leyes de la percepción visual".

"Si bien la forma material de la fotografía en un periódico está determinada por el borde rectangular del formato y por las dos líneas que delimitan los lados (ancho y alto), la forma psicológica o perceptual "es el resultado de un juego recíproco entre la superficie de la fotografía y las condiciones que dominan el sistema nervioso del observador".⁸

Según Antonio Alcoba López, en Periodismo Gráfico (Fotoperiodismo),

la aparición del reporterismo gráfico, como consecuencia del entronque de la fotografía con los mecanismos de reproducción y las técnicas de impresión, plantea la problemática del nacimiento de una profesión que va a convertirse en seductora, por atractiva y apasionante, para las nuevas generaciones de periodistas y, de forma especial, para la juventud deseosa de correr aventuras y riesgos.

"La posibilidad de plasmar, a través de la imagen los acontecimientos de la actualidad, y ponerlos ante la mirada de millones de personas es captada, enseguida, por empresarios periodísticos, editores y directores de los medios de comunicación impresos, quienes se dan cuenta del enorme poder de atracción de la fotografía la permitir reflejar, en las páginas de sus diarios, cuanto los periodistas literarios describen con su pluma pero mostrando la realidad

⁸ Ibidem; p. 20

de forma más exacta, lo cual se traduce en una base importantísima para promover la venta del medio⁹.

Sigue:

"En un principio esa función tiene las lógicas limitaciones impuestas por los medios técnicos en vías de perfeccionamiento y sólo utilizada como ilustración de crónicas, artículos y comentarios. Sin embargo, el empleo de la fotografía como aspecto comunicativo no había hecho nada más que comenzar a ser explotado, en el sentido de materialización de lo que Abraham Moles califica como: "Fragmento del mundo perceptivo (entorno visual) susceptible de subsistir a través del tiempo". Si antes fueron las ilustraciones, elaboradas a base de dibujos, el medio por el cual se presentaba y representaba una realidad imaginada por los artistas, la fotografía añadirá, al recurso gráfico de los periódicos, el motivo de convertir la información en más auténtica, una vez que las noticias captadas por las cámaras de los reporteros gráficos no ofrecen la posibilidad de manipulación ni dejan, a la fantasía de los ilustradores, la presentación de la realidad, ocasionalmente deformada por una visualización llevada a la práctica, según el capricho y subjetividad de los mismos".¹⁰

El valor testimonial de la fotografía pronto se convirtió en elemento imprescindible de los medios de comunicación escritos. La imagen introdujo un nuevo sistema comunicativo que, como expresa Gisele Freund:

"Cambia la visión de las masas, pues permite entender la realidad del mundo que en que se vive se produce, además de manera instantánea. En ese momento el mundo del periodismo comienza a implantar el sistema de la comunicación objetiva, al menos mucho más identificadora de la realidad que en la anterior etapa, pues, muestra los hechos como han sucedido y con la fotografía ya no pueden ocultarse cuestiones conflictivas anteriormente silenciadas por los periodistas escritores".¹¹

⁹ Alcoba, A. Periodismo gráfico (fotoperiodismo), Fragua, Madrid, 1988; p. 33-34

¹⁰ *Ibidem*; p. 33

¹¹ *Ibidem*; p. 34

Por otra parte, sostiene el autor, los avances técnicos en materia de impresión que permite la reproducción de las fotografías cada vez con mayor calidad, la utilización de tintas y papel de mejor calidad revolucionan el arte de la impresión y consiguen un mayor atractivo que permite a la fotografía competir con los medios audiovisuales. Esta transformación también se ha visto reflejada en nuestro país desde principios de la década de los noventa, con el surgimiento de nuevas revistas semanales en color, como **Mira** y **Epoca**, así como la aparición del diario **Reforma**.

"La fotografía, al ir incluida entre un texto, toma otro sentido, otro valor. La fotografía sirve para reforzar la información escrita, no ya como ilustración (aunque también), sino, como demostración palpable de lo que se dice es verdad. Esta curiosa teoría, expresada por Gutierrez Espada, no parece dejar otro camino a la fotografía, que el de acompañante de segundo orden y al servicio de la información escrita. No se cae, por tanto, en la cuenta de que una fotografía o serie gráfica, como veremos más adelante, puede, y de hecho sucede, decir, expresar o proporcionar un tipo de información –y por tanto de comunicación- más interesante e importante que cuanto puede leerse o escucharse, al recoger la fotografía, en determinados casos, un gran número de datos y aportar al cliente o receptor de los medios escritos, más amplia información hablada o escrita, como sucede en la televisión, sobre un hecho o un suceso".¹²

En este último párrafo se proyecta el futuro de la fotografía periodística. Para reforzar dicha idea, Alcoba proporciona una definición más de la fotografía periodística, que califica como parcial. Corresponde a Martínez de Sousa:

"La fotografía de prensa no pasa de ser un complemento a la información escrita ofrecida en periódicos o revistas. Esa corta visión de cuanto significa la fotografía de prensa, nos la expone un investigador especialista en tema de comunicación impresa, con lo cual los alumnos que recojan ese particular parecer, serán educados en una visión reducida o raquítica de un área convertida en género

¹² Ibidem; p. 34

periodístico de primer orden y, en ocasiones, en el principal y más valioso para presentar un hecho".¹³

Esta manera de hacer periodismo se reflejó en la prensa de nuestro país a mediados de los cincuenta hasta finales de los ochentas; un ejemplo de ello es la revista *Proceso*, fundada en 1976, y que es fuertemente marcada por esta idea, relegando a la fotografía como un valor secundario. Esta situación será remontada por el semanario a principios de 1999, 23 años después de su fundación.

"Entramos, pues, en la intencionalidad de convertir la exposición de cuanto supone el periodismo gráfico en un galimatías de definiciones que van desde la de reportero gráfico a la de fotoperiodista, palabra acuñada para intentar ofrecer una fórmula válida representativa del camino emprendido hacia el reconocimiento de esta profesión, hasta ahora, como se puede apreciar, no muy bien entendida y comprendida, inclusive por los teóricamente teóricos de la comunicación y la información, a su nivel docente. El periodista, informador, reportero o fotógrafo de prensa, no ha sabido definirse con una expresión afortunada. Siempre ha ido a remolque de la calificación de periodista, sin detenerse a pensar que esa definición, a su vez, no es más que la propia del medio, es decir, derivada de la palabra periódico. Por otro lado, nacida del término periodicidad, por ser el que plantea el espacio de tiempo de salida al mercado de los diarios, revistas o publicaciones informativas".

"Periodista, entonces, es la persona dedicada a escribir para los periódicos, pero de hecho también son periodistas quienes hablan en el medio audiovisual —hasta ese calificativo se conceden los locutores informativos— y estos no escriben. En ese sentido el mismo derecho a llamarse periodistas tienen quienes informan gráficamente. Pero por cuestión de apropiación, diríamos que indebida, los escritores de periódicos, de la prensa en general o de la radio y la televisión, recogen denominaciones inconcretas a su trabajo, como algo suyo, y por situación dada a la costumbre. Esa propiedad, mejor apropiación, no es, sin embargo justa".¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 36

¹⁴ *Ibidem*, p. 36

El tema, no obstante, debe estudiarse a partir de otras situaciones derivadas de cierta falta de cultura observada en determinados periodistas gráficos o periodistas que informan por medio de imágenes, fotografías o imágenes en secuencia (en este último caso los cámaras de los noticieros cinematográficos o de televisión. Para Miguel Gómez, fotoperiodismo es:

“La imagen de los inesperado, lo que nadie ha logrado ver, lo que provoca la síntesis de un acontecimiento, la imagen que sorprende y engancha la comunicación instantánea”. Ello es cierto, pero al entrar en el juego de calificar su comunicación informativa de periodista, se busca su diferenciación de lo realizado por otros profesionales de la información que como ellos, se quiera o no, son igualmente periodistas”.¹⁵

Miguel Angel Granados Chapa, en El Poder de la Imagen y la Imagen del poder, hace una reflexión más sobre la fotografía de prensa:

“Respecto a la fotografía que se produce para los grandes medios informativos, varios elementos contribuyen a su esterilidad y decadencia: la función que se le asigna, de muestrario de las virtudes del régimen, la obliga a ser falaz y cortesana; los medios que podrían permitir una depuración, las revistas gráficas, han sido relegados ante el auge de los noticieros en la televisión y el cine. La corrupción que prevalece en el medio ahoga cualquier iniciativa; la apatía, la ignorancia, la debilidad por el soborno son rasgos que caracterizan al gremio, de cuya influencia muy pocos logran sustraerse”.

“Desde las movilizaciones ferrocarrileras y magisteriales a la fecha, crece, al margen de la fotografía periodística comercial, otra que aparece ahora saturada de imágenes con mantas y consignas, gestos airados, muchedumbres disidentes y puños en alto. El reportaje gráfico independiente busca desde hace algunos años nuevos caminos de expresión formal, que sin dejar de ser comprometidos se alejen del panfleto. De la generación más joven. Pedro Valtierra cuenta ya con un trabajo innovador en el que ha logrado que la belleza de la imagen, en el reportaje de guerra o en la documentación social, lejos de los peligros de la estetización en la que a menudo incurre la foto de

¹⁵ Ibidem; p. 36

galería, haga más intenso el motivo: la poesía de la imagen en Valtierra no sublima no encubre, ahonda en el tema, lo revela. Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Luis Humberto González, Fabrizio León -entre otros- ensayan enfoques nuevos, ángulos imprevistos, la ridiculez o lo grotesco captado al vuelo, con humor, en la expresión de los gobernantes, los efectos de la vida urbana en los rostros y actitudes de la gente. Estos fotógrafos rechazan los patrones convencionales de registro, no se interesan por la imagen como mercancía, desconfían de la llamada fotografía comprometida –que insiste hasta el abuso en escenas de indígenas, vendedores e indigentes. Cada día que salen a cubrir la información se abre ante ellos una interrogante. Están en el límite. De sus cámaras saldrá, en buena medida, la imagen de nuestro tiempo...”¹⁶

También Granados Chapa, en La imagen en la industria periodística mexicana, se ocupa de definir el periodismo gráfico como:

“...al que concede a la información por medio de imágenes un valor por lo menos análogo al que se otorga a los textos”.¹⁷

Por su parte, Carlos Monsiváis opina sobre lo específico de la foto de prensa, que se trata de:

“La premura, la urgencia de confiscar el alma de la noticia, la desesperación por entregar el material... Esto es lo específico, lo contingente es el azar. Como lo prueban García, los Mayo y Bordes –y lo reiteran los mejores de la nueva generación de reporteros gráficos, el azar sólo es el modo en que aprovecha las oportunidades una formación estética y política, una disciplina, un sentido de la composición entrenado diversamente en las artes visuales”.¹⁸

¹⁶ Granados Chapa, M.A.; El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985, P. 19

¹⁷ Ibidem. P. 21

¹⁸ Ibidem. P. 57

Alcoba expone que los fotorreporteros procuran no mezclar la información gráfica con la escrita y aún más, que se sienten culpables por no escribir en los periódicos o hablar en la radio o la televisión, de modo que...

"En los informadores gráficos de prensa, se produce un sentimiento a través del cual se consideran culpables por no saber expresarse con la pluma, el bolígrafo o la máquina de escribir, en el mismo nivel que lo hacen con la cámara. En suma, no se desea ofender a los periodistas que escriben, y eso, evidentemente, condiciona, en términos laborales, su capacitación periodística de profesionales de la información, con idéntico respaldo al de los periodistas..."

"La imagen del fotógrafo de prensa, que pese a lo expuesto ha estado ligada, también, a la supuesta falta de cultura y a otras actitudes, precisas de analizar en su conjunto, para comprobar los factores que autorizaron a colocar al profesional de la información gráfica, en un nivel inferior al del clásico periodista de pluma".¹⁹

Esta imagen del fotógrafo de prensa que describe el autor no es exclusiva de España; en nuestro país también arrastramos la misma inercia. En parte, ha sido responsabilidad de los fotógrafos. Si queremos dignificar al gremio, se deben instrumentar nuevos caminos para el aprendizaje y desarrollo de los fotorreporteros, elevando su nivel cultural y su capacidad de expresión visual a través del permanente estudio y actualización en la materia.

"A esa falta de cultura, justificada en algunos casos, se unieron otra serie de aspectos que más que beneficiar han perjudicado a los periodistas gráficos. En primer lugar, los fotógrafos de prensa han formado con los reporteros literarios la especie de bohemia del periodismo... La bohemia del periodismo auténtico, en lo que se refiere a una forma de obtener noticias, en estado de desaparición, fue la que sembró los periódicos de informaciones de todo tipo y nivel. Hoy, desafortunadamente, la especialidad más auténtica del periodismo apenas se encuentra presente en los diarios y, como dice uno de los escasos reporteros que todavía quedan en España, Jesús María Amilibia, entre la burocracia y la tecnología están acabando con ella. Esa forma de entender

¹⁹ Alcoba, A, Ob. cit; p. 37

la vida y el trabajo periodístico —en el cual no existían horas de asueto ni días libres- creó unas situaciones negativas para el periodismo gráfico, pues si es cierto que se le concedía el título de buen profesional, a la par se le colocaba el cartel de anárquico, borrachín, jugador y las consabidas taras propias de la profesión, entre las que destacaba la de "juerguista".²⁰

"En cuanto al nacimiento del periodismo gráfico, éste se produjo cuando las Empresas Periodísticas, como hemos explicado, se dieron cuenta de la ventaja ofrecida por la imagen, para hacer más rentables sus medios al incluir testimonios fotográficos destinados a poner al alcance de los mismos, imágenes de los hechos y sucesos más variados bien para ilustrar las crónicas de sus redactores o enviados especiales. Para Gisele Freund: "La historia del fotoperiodismo... cobra su impulso en Alemania. Alemania fue para el país donde trabajaron los primeros grandes reporteros dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio". De esta cita conviene destacar la palabra oficio, por lo cual otorga a la fotografía la consideración de profesión similar a otra...

"En el otro lado nos encontramos con el profesional de la fotografía dedicado a tareas informativas en la prensa, la televisión o el cine. La fotografía llega a los periódicos cuando ya existe el periodista, y para identificar al fotógrafo y dar a éste un reconocimiento profesional es cuando se le otorgan las denominaciones de informador gráfico. En España, la Escuela Oficial de Periodismo realizó, durante unos años, los Cursos de Redactor Gráfico, pero después los suprimió y los encuadró con los de periodista, desapareciendo la denominación, en forma que no producía distinción entre periodista y periodista gráfico, sino que los alumnos de la Escuela Oficial de Periodismo, una vez finalizados sus estudios, elegían o el periodismo escrito o el periodismo gráfico, con lo cual la misma Escuela reconocía, implícitamente, que hay diferentes formas de hacer periodismo y todas ellas por periodistas. La realidad, al seguir el hilo de la costumbre, demostró que cuantos finalizaban sus estudios en la Escuela Oficial de Periodismo, automáticamente pasaban a engrosar las filas del periodismo escrito, con lo cual el número de estudiantes que al terminar la carrera se dedicaba a la prensa gráfica era, prácticamente, inexistente. En esa situación sin estudios específicos para la prensa gráfica, los profesionales de la fotografía que en lugar

²⁰ *Ibidem*: p. 38

de hacer otro tipo de fotografías, captaban imágenes para los medios de comunicación impresos. Las otras denominaciones de reportero, informador o periodista, llevaban adosado el calificativo de gráfico.”

Esta situación también se reproduce en México: casi ninguna Universidad que ofrece la carrera de comunicación dedica una materia específica al estudio del fotoperiodismo. La única alternativa es la que se ofrece en escuelas especializadas de fotografía que recién han incorporado talleres. Este es el caso de la Escuela Activa de Fotografía y el Centro de la Imagen.

“En el extranjero hace años que se acuñó el término fotoperiodismo para definir a los profesionales de la información gráfica de prensa, a través de la fotografía; pero el término no acaba de cuajar. En España apenas si se utiliza y quienes los hacen proceden del culto mundo de la Universidad o de las Academias o de los Clubs o Asociaciones Fotográficas amateurs. Para la mayoría el término o definición más aceptable es el de periodista gráfico, incluso para la Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa. Evidentemente, poner de acuerdo a unos y otros va a resultar, por el momento, dificultoso. La pretensión de quienes realizan su labor periodística con la cámara fotográfica, de cine o electrónica, se encuentra en obtener un mismo grado profesional en cuanto al status laboral, por eso prefieren la calificación de periodista, con el añadido de gráfico. Ello representa su aspiración, culminada con la “Gala del Periodismo Gráfico”, de forma que se pueda separar su trabajo ante la sociedad, del realizado por los periodistas sin añadido alguno. Con esa fórmula se sientan las bases para una separación de la actividad profesional, aún cuando periodistas y periodistas gráficos comienzan a darse cuenta de que ambos se encuentran embarcados en la misma nave”.²¹

Afortunadamente, en el contexto nacional, el fotoperiodismo es una realidad en los medios. A los fotógrafos de prensa en México se les conoce como fotoperiodistas, y prácticamente en todos los concursos o exposiciones

²¹ *Ibidem*; p. 47-48

relacionadas con el tema se utiliza el término. A pesar de lo que explica este autor, en algunos formularios --en nuestro país-- no se especifica de esa manera.

"En lo referente al término fotoperiodista, más internacional, lo cierto es que sólo se emplea par definir la profesión, pero no ha sido reconocido por los organismos internacionales, ya que cuando deben rellenarse los formularios de inscripción para acudir a una actividad política, deportiva o social de carácter internacional, el apartado reservado para el profesional de la fotografía de prensa es determinante en su calificativo: FOTOGRAFO. Nosotros, pese a todo, continuamos considerando al profesional de la fotografía de prensa, simple y llanamente como periodista. El distingo por la especialización es algo muy distinto, pues, entonces el veremos calificativo se complica aún más, cuestión que ya trataremos a su debido momento".²²

1.2 Definición de Imagen

Es evidente que para continuar con el desarrollo de la presente investigación se hace indispensable definir claramente el concepto de imagen. Esta precisión nos llevará al origen de nuestra materia de estudio. Comenzaremos con el análisis que al respecto ofrece Manuel Alonso Erausquin, en su libro *Fotoperiodismo: formas y códigos*, editado en España.

"Al pretender acotar un concepto de imagen que sea aplicable de manera general y resulte útil en la comunicación ordinaria, y en la didáctica y científica, tropezamos con el inconveniente de que el vocablo está siendo asignado de forma habitual a un número heterogéneo de fenómenos o de realidades materiales e inmateriales, ya que no parece sencillo encontrar un punto de convergencia claro e indiscutible. El Diccionario de la Lengua Española asume como conceptos abarcados por el término: 'figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa' y 'representación viva y eficaz de una cosa, de una intuición o visión poética, por medio del lenguaje'. Mientras que el Diccionario Ideológico de la Lengua Española acoge también: 'Representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos'".²³

²² *Ibidem*; p. 48

²³ Erausquin, Manuel Alonso, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995; p. 20

De acuerdo con Eurasquín, desde el punto de vista etimológico, el término procede del término latín "imago", cuya traducción al castellano puede ser retrato.

"Comprobamos que el concepto de representación, como alusión a una realidad externa a la propia realidad o esencia de la imagen, está continuamente presente en estas acepciones o en la posterior de Moles que concibe la imagen como 'un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento de medio óptico (universo perceptivo) susceptible de persistir a través del tiempo, y que constituye uno de los principales componentes de los mass-media'.²⁴

"Para Gibson, la imagen, avanzando en esta línea de análisis material del fenómeno luminoso de reflexión en los objetos, es 'un complejo de rayos luminosos que llevan consigo toda la información cromática y espacial que hubiera producido el objeto del que esa imagen es la representación'...

"Planteamiento que le vale la acusación de simplicidad y dogmatismo por parte de Pierantoni, estudioso concentrado en desentrañar los mecanismos nerviosos del proceso visual".²⁵

Eurasquín explica que:

"Si al definir la imagen material hemos puesto el acento sobre la ordenación de un conjunto de estímulos visuales, debemos intentar ahora clarificar qué estímulos pueden ser éstos, con el fin de distinguir los elementos constitutivos de la imagen...

"Desde el punto de vista material físico, hay que admitir que el número de herramientas gráficas es indefinido, siempre que cumpla la función de determinar gradientes o discontinuidades de la reflexión o de la refracción de la luz, tanto cuantitativas como cualitativas...

"Desde el punto de vista formal, estas distinciones de luminosidad se presentan bajo un limitado número de modalidades que, en definitiva, pueden reducirse a dos:

²⁴ *Ibidem*: p. 20

²⁵ *Ibidem*: p. 21

naturaleza del soporte y distribución sobre él de modificadores de la propagación luminosa. Estos modificadores de la propagación luminosa pueden descomponerse en unidades mínimas -puntos- con un determinado grado de valor lumínico y cromático. El modelo puede estar en una pantalla electrónica o en una fotografía...

"Ocurre, sin embargo, que tales elementos suelen agruparse para dar lugar a líneas o manchas, las que a su vez forman figuras, contornos o estructuras más complejas. Villafañe denomina a estos componentes materiales de la imagen "elementos morfológicos" y los distingue de los que llama "elementos dinámicos", como la tensión y el ritmo, y "elementos escalares", como la dimensión, el formato y la proporción. Para nosotros, la existencia de los denominados elementos dinámicos y escalares, constituye una propuesta clasificatoria de los caminos de interacción y agrupamiento de los elementos morfológicos, situándose en un estamento conceptual diferente desde el que, además quedan más sometibles a discusión o propuestas alternativas".²⁶

El autor de Formas y Códigos nos ofrece una espléndida colección de conceptos, con los que clarifica el significado de imagen y su contexto. Ahora analizaremos un tema adyacente a la imagen, la textura.

"El concepto de textura no ha sido lo suficientemente deslindado teóricamente desde el campo en que nos situamos, y nos parece imprescindible detenernos mínimamente en su consideración. La textura tiene que ver con el relieve del plano, y encierra, en consecuencia, una evidente sinestesia táctil. Para su relación de sinonimia, Casares la vincula al concepto "colocación", en el sentido de disposición y orden...

"Los artistas plásticos hablan de calidades conseguidas con determinados materiales o determinadas técnicas, para referirse indirectamente a la textura u orografía de la superficie de su obra. La naturaleza del plano y los materiales que sobre él se asientan determinarán el relieve del soporte definitivo e influirán en el modo de reflexión de la luz en él. Pero ese relieve o textura no ha de ser forzosamente real, sino que puede venir simulado o representado por una disposición de los elementos

²⁶ *Ibidem*; p. 27

fundamentales (puntos, líneas, etc.) que interpretamos visualmente como rugosidades o discontinuidades. Distinguiamos, por tanto:

a) Textura de la imagen, como suma de la textura del soporte y de la textura de los elementos materiales incorporados a él, y dependiente de la naturaleza de éstos y del instrumento utilizado para la incorporación.

b) Textura en la imagen, como representación de la textura del referente por medio de la disposición estructural de los elementos genéricos utilizados.

Todo ello sin entrar a considerar la influencia de las variables texturales en la percepción de contornos, superficies y profundidad –dependiente más del diseño estructural de la representación que de los materiales utilizados-, tal como la considera Villafañe (1985, 69 y 70) siguiendo a Gibson”.²⁷

Hasta aquí los conceptos de Manuel Alonso Erasquin. En seguida, otro punto de vista, el del doctor Vilches.

“Para Bertin ‘la unidad elemental de la imagen es la mancha, que esta compuesta de espacio y color. La unidad intermedia de lectura se da cuando dos manchas se ponen en relación’. Existe una mancha englobante llamada “soporte”, “superficie”, o “fondo”. Y, la imagen englobada, que sería menor. Subyace, aquí en cierto modo, la diferencia entre figura y fondo, estudiada por la Gestalt. Para que pueda haber diferencia entre ambas manchas, debe haber, además, subdiferencias de color (por lo menos el blanco y negro); de valor (también puede decirse tono); de materia o de grano”.²⁸

Las descripciones anteriores son verdaderas operaciones de producción visual, abunda Vilches.

“Existe también una variación significativa de la relación de dos manchas, y que se refiere a la oposición Derecha-Izquierda. Esta variable puede llamarse de oposición entre la mancha englobante (por ejemplo, el margen en una

²⁷ *Ibidem*: p. 27

²⁸ Vilches, L., La lectura de la imagen: Prensa, cine televisión, Paidós, Barcelona, 1991, p. 40

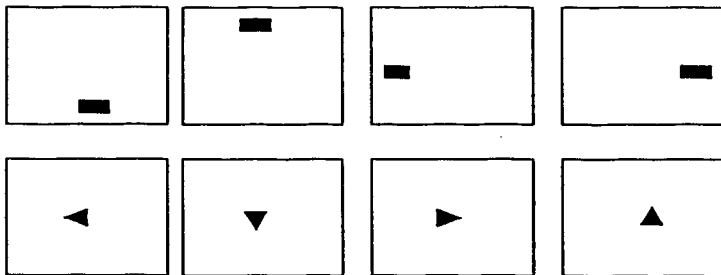
fotografía) y la mancha englobada (la figura propiamente tal)".²⁹

"El gráfico del esquema 2 –que concierne a Kandinsky (el primero pertenece a Shapiro y viene reformulado por Odin en 1976) -propone una variable de orientación, mas dinámica que la relación englobante / englobado. Esta variable de la expresión permitiría estudiar, por ejemplo, la relación semántica campo / fuera de campo y campo / contracampo en el cine o en la televisión a través de miradas de personajes...

"Las explicaciones simbólicas que se adjudican a estas direcciones son mas discutibles (la dirección hacia la izquierda = lejanía; la dirección hacia la derecha = casa). En Cambio, las implicaciones pragmáticas que pueden tener estas direcciones son, según creo, muy productivas en la medida en que funcionan como delictivos performativos y perlocutivos (hacer – hacer = hacer mirar al espectador; es decir, hacer pensar en una escena invisible. Se trata pues, de una manipulación comunicativa dirigida al espectador)...

"La interpretación del lector sobre la imagen no es un fenómeno exclusivamente perceptivo; también supone una competencia lingüística. Esto quiere decir que el acto de interpretación visual se realiza através de la actualización por parte del lector de una competencia verbal".³⁰

Esquema 1



Esquema 2

²⁹ *Ibidem*, p. 41

³⁰ *Ibidem*, p. 41-42

El autor nos define claramente la idea de que la relación de lectura visual está fuertemente determinada por la información o cultura general que posea el lector de la imagen en cuestión.

"Que toda isotopía puede ser leída como una significación -- lo que estaría de acuerdo con la afirmación de que la imagen funciona como proposición--, se demuestra, también, por los estudios experimentales que realizó Lindekens, al encontrar "sentido icónico", incluso, en las letras del alfabeto tipográfico. A partir de estos experimentos con grupos de personas mostró, a través de unos "simulacros semánticos", que los caracteres tipográficos del alfabeto podían tener una significación icónica en el plano de la expresión, independientemente de su significado verbal...

"Estas y otras observaciones parecen probar que toda mancha, toda isotopía, está retorizada; tiene significación atribuida por la competencia del lector. Lo que en términos de discurso visual presupone un contexto: a partir de esta actividad interpretativa se puede afirmar que la imagen, no siendo algo simple (está atravesada por diversas isotopías, que vienen de diversos contextos), puede ser estudiada como un texto heterogéneo; es decir, como base de un discurso visual. Estos diversos sistemas de lenguajes que forman el texto presuponen y necesitan de una competencia de lectura, la cual se realiza a través de las articulaciones espacio-temporales que construye el recorrido de la mirada".³¹

En esta última parte el autor hace énfasis en el contexto, como soporte fundamental para la comprensión e interpretación del discurso visual.

"En la imagen fija, por ejemplo, existen fenómenos como la anamorfosis y la inversión del cuadro que posibilitan un doble punto de vista. Lo mismo que (en el caso de la imagen en movimiento) en ciertos efectos de inversión de secuencia (una secuencia tiene una lectura de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda) como el teletest de R. Ruiz producido por el INA para la televisión francesa...

"La competencia de lectura no prueba que toda imagen o isotopía visual deba ser figurativa o representar una escena. Es posible analizar dos planos autónomos, el icónico o

³¹ Ibidem, p. 42

figurativo y el plástico o no figurativo, sin que ninguno de ellos se deba subordinar al otro. El privilegio del iconismo en los estudios de la imagen, según Minguet, no sería más que el reflejo de la dominación y del poder ideológico que tiene el factor de la comunicación en nuestra sociedad, que busca representarse a sí misma... El privilegio del plano icónico o figurativo sobre el plástico ha llevado a ideologizar la imagen y a trabajar con géneros y tipologías representativas de escaso valor científico, a realizar especulaciones ideológicas y estéticas...

"Esto permite que la semiótica visual pueda, al afrontar una tipología discursiva de la imagen, estudiar como centro de discusión teórico el concepto de punto de vista. Es decir, si ni la iconicidad ni lo plástico son cualidades en sí de la imagen, y todo depende del tipo de actualización que realiza el lector, se puede pensar que esta dicotomía no es más que una forma de predicación de la imagen sobre una proposición visual. Una imagen -lo hemos dicho anteriormente-, es una proposición, y valor plástico o abstracto versus valor icónico o figurativo son formas de predicar cualidades visuales...

"La dimensión cognoscitiva de la imagen, a su vez, es posible porque a través del predominio del código de la semejanza perceptiva se da un contrato enunciativo donde participan ambos polos de la comunicación. Así, por ejemplo, el reconocimiento de figuras en una fotografía por parte de un observador puede considerarse como una de las formas del hacer cognoscitivo, que entra en relación con el hacer pragmático (manipulación de objetos de valor) de un fotógrafo".³²

En este último párrafo, el autor sintetiza el problema general de la lectura de la imagen y su producción, dos momentos distintos pero unidos por un acto, el acto fotográfico, el momento decisivo en el que un fotógrafo decide disparar para atrapar un segmento de la realidad, de su realidad. Posteriormente toca el turno a la interpretación y su lectura, que a veces nada tiene que ver con lo que pensó originalmente el fotoperiodista.

³² Ibidem, p. 43-44

1.3 Códigos visuales

Vilches explica que además de los elementos básicos de la expresión visual ya mencionados, factores como la luminosidad y la situación estructuran también el mensaje fotográfico. Una variable más es el tamaño, según Baraduc.

Eurasquin formula que si existen, en contra de otras versiones, códigos fotográficos:

"Dado que estamos centrados en la fotografía, es preciso tomar en consideración las conocidas aportaciones de Roland Barthes en sus estudios "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen". Ante todo, hemos de mostrar nuestro desacuerdo con el planteamiento de que no existe código en el mensaje analógico fotográfico, tesis que Barthes (VV.AA., 1970) fundamenta así:

'Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (relais), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su analogon perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolaro importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo'.

"Más adelante, completa su postura señalando que la codificación existe en la vertiente estética o connotativa del mensaje y que se vehicula a través de los siguientes procedimientos: trucaje (que interviene "sin dar aviso" sobre la connotación misma), pose (o "gramática histórica de la connotación iconográfica"), objetos (que también tienen su "pose" por vinculación cultural con profesiones, actitudes, etc., fotogenia (sublimación de la imagen por la iluminación, el revelado, la impresión) esteticismo (o intento de autosignificación artística, pictorialistas, por ejemplo) y sintaxis (como relación entre diferentes imágenes)".³³

³³ Eurasquin, M.A., Ob. cit; p. 67-68

Para Eurasquín, "lo más rechazable" de la posición de Barthes es la separación entre denotación y codificación, ya que la mediación técnica influye en las relaciones entre la representación fotográfica y su referente.

"La codificación no tiene por qué ser deformación, puesto que la fidelidad de una representación modelizada no tiene por qué estar basada en la figuratividad de su resultado, según hemos planteado ya. Lo cual quiere decir que debemos abordar la codificación del mensaje fotográfico de manera plena y sin esperar su acción de la función denotativa de la imagen resultante".³⁴

Es decir, el autor nos transmite el hecho de que la definición de código fotográfico nada tiene que ver con el resultado visual, si no puramente con el origen de dicha imagen.

"Los códigos específicamente fotográficos están relacionados con todo el proceso de mediación técnica que la fotografía supone. Sus bases de acción han quedado expuestas en el capítulo anterior y no son otras que los tipos de emulsión, los filtros, los objetivos, los reveladores, los tipos de papel... A su función comunicativa dedicaremos atención expresa y diferenciada...

"Antes de abandonar las reflexiones en torno a la codificación y sus manifestaciones o modalidades, deseamos distinguir entre las funciones del denominado código analógico o código de reconocimiento, y las correspondientes a los códigos de reproducción, representación e interpretación. Los denominados códigos analógicos o de reconocimiento pueden ser lícitamente entendidos como modos de acción de las leyes de la perfección visual. Los códigos que crean significación y sentido, más allá de la acción de mostrar, intervienen en un escalón superior y apoyado por la existencia de esos elementales códigos analógicos...

"Un punto de encuentro o de especial relación entre la codificación de la representación con intención significativa y el código de reconocimiento (o, mejor, con el enmascaramiento de tal reconocimiento) se presenta en la comunicación subliminal. La codificación subliminal consiste,

³⁴ Ibidem; p. 68

precisamente, en ocultar la representación a la percepción consciente, haciendo que el código de reconocimiento opere de manera subterránea, por la vía del impacto no consciente, y provoque relaciones significativas (por código de relación también oculto, ya que una, o más de una de las partes relacionadas queda sometida a camuflaje), inadvertidas para el receptor. La alusión a este fenómeno de codificación no tiene importancia especial en el campo de la fotografía informativa, salvo en el caso de que puedan darse inadmisibles manipulaciones, pero sirve para diferenciar la acción de unos y otros códigos en la comunicación icónica”.³⁵

Aquí encontramos la principal diferencia entre fotoperiodismo y fotografía publicitaria. Como bien dice el autor, se supone que esto no importa para nuestro análisis, pero es conveniente saberlo para no ser sorprendidos y caer en el terreno de la manipulación documental.

1.4 Los géneros en la fotografía de prensa

Antes de pasar a la división elaborada formalmente por algunos estudiosos de la imagen periodística, definiré, con base en mi experiencia profesional --de más de 10 años-- los géneros fotoperiodísticos.

--La fotonoticia (eventos no previstos). Incluye fotografías de política o movimientos sociales. Este género es la base que ofrecen los diarios y revistas como información visual para documentar un hecho. Son imágenes que se obtienen gracias a la cobertura periodística de un medio, atendiendo a la oportunidad y las prioridades informativas del mismo. Deben ser imágenes fundamentalmente informativas que dejen de lado la interpretación, contundentes y claras.

--La fotografía de entrevista (retrato). Pueden retratarse tanto personajes como figuras anónimas. Lo trascendente es que dichos retratos comuniquen el contexto donde se desenvuelve el sujeto. Debe clarificar de quién estamos hablando y a qué se dedica. Este género permite como pocos el estímulo de la creatividad y,

³⁵ *Ibidem*: p. 69

además de informar, permite al fotógrafo expresar su punto de vista respecto del sujeto retratado.

--La fotografía deportiva. Es, quizá, uno de los más complejos géneros dado que exige la especialización. El fotógrafo debe conocer las reglas y los vericuetos del deporte o del juego en cuestión, lo cual le permite anticipar un momento fotográfico y prepararse para captarlo. Este género obliga a la velocidad y a la capacidad de síntesis.

--La fotografía de nota roja. Si bien es un género que provoca el morbo y es utilizado por algunos medios como anzuelo de venta, la fotografía de nota roja también impone habilidades y capacidades al fotógrafo de prensa. Este género impone su propia estética. El fotógrafo que lo practique debe apuntalar el hecho, no la situación que lo provocó.

--El reportaje. Si para Vicente Leñero el reportaje es "el género mayor del periodismo", el reportaje es también el género mayor del fotoperiodismo. El desarrollo del reportaje fotoperiodístico es más complejo que ningún otro género. Aborda una historia de interés general, que se cuenta en varias imágenes complementarias. A través de sus cuadros, el reportaje gráfico ofrece varios ángulos de una problemática y permite, como otros géneros examinados, que el fotógrafo informe al tiempo que vierte su punto de vista.

--La fotografía documental. Este género trasciende la información. No es inmediato. El fotógrafo documentalista debe descubrir o seleccionar un tema de su interés para contárnoslo en imágenes a partir de historias de vida. Su desarrollo es pausado, pues lleva más tiempo. El documental se construye con información a profundidad. Este género es complejo, pero el que más proyecta el estilo del fotógrafo.

De acuerdo con Carlos Abreu Sojo, los géneros periodísticos fotográficos, para definirse, exigen una referencia a la 'preceptiva literaria', ya que en ella fue que se forjó.

A juicio de Roman Gubern, la codificación de los géneros no ha desaparecido, especialmente en los productos de la cultura popular, más si están vinculados a una actividad industrial, como el cine o los comics.

Mauro Wolf, nos dice Abreu, en función de las peculiaridades de la comunicación entiende a los géneros "como sistemas de reglas a los cuales se hace referencia —de manera implícita o explícita— para realizar procesos comunicativos desde el punto de vista de la producción o de la recepción".

Cabe señalar que estos sistemas de reglas deben ser reconocidos por el autor y por el receptor, de manera que

"Cada género nace por intuición y/o creación de un autor para satisfacer una necesidad comunicativa. Dicho autor establece combinaciones de recursos como rasgos peculiares de su obra, los cuales en caso de ser repetidos por otros creadores dan inicio a un nuevo género".³⁶

Seguendo a Abreu, el género es determinado por las formas y funciones escritas o audiovisuales utilizadas de una manera y combinación particulares.

Sobre géneros periodísticos, existen varias clasificaciones. Una es la de José Luis Martínez Albertos, quien divide el desarrollo del periodismo moderno en tres etapas: periodismo ideológico (1850-1920), periodismo informativo (1920-1950) y periodismo explicativo o interpretativo, a partir de 1950.

En cuanto a los medios audiovisuales, Pilar Martínez Costa y John Müller hablan de la existencia de una "crisis de los géneros" en estos medios que, insisten, rompen con las "viejas definiciones de los formatos periodísticos".

Sin embargo, Abreu afirma que la radio y la televisión han adaptado los géneros a su propio lenguaje.

Este criterio lo comparte José Manuel de Pablos, quien adoptó a las tecnologías contemporáneas, como la infografía, como un nuevo género periodístico, lo cual, indica Abreu, no significa que este fenómeno haga desaparecer los viejos géneros.

³⁶ Los géneros periodísticos, p. 18

Advierte Abreu que al revisar la literatura existente sobre periodismo, concretamente acerca del tema de los géneros, se puede observar cómo la mayoría de los autores se limita a ubicar dentro de ellos a los mensajes escritos y obvia el aspecto ilustrativo, en especial el que se refiere a la fotografía.

"En efecto, son pocos los especialistas que mencionan los géneros gráficos. Uno de ellos es Fraser Bond, quien nombra a la caricatura. Por su parte, Gonzalo Martín Vivaldi asegura que casi todas las fotos que se publican en los periódicos son fotos-noticia.

Otros expertos como los del Comité de Periodismo Moderno citan a la fotografía pero desde el punto de vista de sus funciones, fuentes, limitaciones y técnicas. Finalmente, docentes como José Luis Martínez Albertos la consideran elemento importante del periódico. Empero, este autor antes aclara que los géneros periodísticos deben ser para nosotros principios de conocimiento del mensaje informativo, en su dimensión de texto literario, o teniendo en cuenta que este mensaje es de alguna manera la expresión de las posibilidades humanas para lograr un cierto grado de comunicación de hechos y de ideas mediante un nada desdeñable nivel de creación estética en el uso de la palabra".³⁷

Aún así, dice Abreu, dentro del periodismo algunos autores han intentado aproximarse a una clasificación de la fotografía de prensa. Tal es el caso, por ejemplo, de José Martín Aguado quien nos habla de la foto-noticia y del reportaje gráfico.

Abreu tiene su propia clasificación. Según él, el primer criterio de clasificación —y tal vez el más importante— es el de dividir a los géneros periodísticos fotográficos conforme al fin que persiguen.

"Cuando el propósito es informar, al margen de la existencia de cualquier ingrediente subjetivo, estamos en presencia de los géneros periodísticos fotográficos informativos. Pero éstos, además, se caracterizan porque su estructura externa está conformada, aparte de la imagen, por un título y una leyenda en el caso de la fotonoticia, y por estos mismos elementos, más a veces

³⁷ *ibidem*, p.23

un texto, cuando estamos en presencia de un reportaje fotográfico o de un fotoensayo".³⁸

—La fotonoticia. Es quizá, según el autor, el género periodístico fotográfico más impactante. Fotografía-noticia, la denomina José Martín Aguado.

Jochen Schlevoigt puntualiza sobre este género:

"Sirve para representar las relaciones de una realidad concreta. Su método es reflejo fotográfico de varios detalles característicos, cuya combinación ofrece al lector una imagen relativamente compleja de la realidad. A la fotografía (o a la serie fotográfica) se agrega un texto complementario que aclara y señala las relaciones entre las diversas partes del todo, aspectos no susceptibles de ser comunicados sólo gráficamente, resumiendo el significado y trazando su perspectiva".

A juicio de Brajnovic, este tipo de fotos son las que más consumen los diarios. Empero, es bueno advertir que están entre las más difíciles de conseguir, razón por la cual no resulta raro que se paguen sumas onerosas por ellas.

Para Abreu, algunos elementos que apuntalan su concepción sobre el género fotonoticia son:

1. Una o más fotografías.- El impacto de este género hace que sea suficiente la ubicación de una sola foto. Sin embargo, es factible difundir el hecho registrado en secuencia.
2. Suceso importante.- La fotonoticia por antonomasia es aquella en la que el hecho captado por la cámara es socialmente significativo y de actualidad.
3. En su culminación o momento de desenlace.- En muchas ocasiones, gran parte del valor de una fotonoticia deriva del momento en que ha sido captada. Una buena cantidad de las mejores fotografías periodísticas de la historia fueron tomadas en el "instante decisivo" de la acción, o pocos momentos después, es decir, en su desenlace.

³⁸ *Ibidem*, p.24

4. No ha llegado a los públicos masivos.- La fotonoticia se convierte en tal, desde el momento en que se divulga. En este sentido, la novedad del hecho registrado gráficamente juega un papel fundamental.
5. Tema lacónico y expresivo.- La fotonoticia registra un hecho concreto, de manera que sea fácil de aprehender por el público. Además, el impacto emocional que pueda producir la imagen la mayoría de las veces es tan importante como el valor social del suceso captado por la cámara. Dentro de esa categoría se ubican algunas fotos tipos "miscelánea", las cuales explotan el atributo interés humano o el factor rareza. Por otra parte, hay fotonoticias que escapan al concepto tradicional de noticia según el cual para que ésta exista debe haber hechos "duros" como revoluciones, golpes de estado, accidentes, catástrofes naturales, etc., y al contrario muestran imágenes relacionadas con aspectos como la educación, la ciencia y, en general, con el desarrollo de las naciones.

También es necesario indicar que hay fotonoticias que no necesariamente tienen que haber sido captadas en el momento culminante de una acción o de su desenlace inmediato, sino horas o días después de los mismos, tal y como ocurrió, por ejemplo, con la muerte de Ernesto "Ché" Guevara. Igualmente, una foto puede convertirse en noticia mucho tiempo después de haber sido tomada, como en el caso reciente de la imagen de Florencio López Osuna, publicado en la portada número 1310 del semanario **Proceso**.

En esta categoría se pueden incluir fotos de eventos como reuniones, discursos, ruedas de prensa, entre otros, en los que lo más noticioso es lo dicho por sus protagonistas. En esos casos, si la imagen va acompañada de un título y una leyenda alusivos a una declaración importante recibe el tratamiento de fotonoticia.

En este punto, Abreu marca la diferencia entre una fotonoticia y una noticia escrita ilustrada.

"En la primera la foto suele ser la noticia en sí misma y apenas necesita el auxilio de la palabra, la cual se vierte en una leyenda y/o en un título. En la noticia ilustrada, en

cambio, la fotografía es un complemento del texto escrito. Su función fundamental es visualizar algún aspecto de lo que se dice en este último".³⁹

--El reportaje fotográfico. Es, en materia de imagen, uno de los géneros más conocidos.

"Existen muchas definiciones acerca del reportaje fotográfico. José Martín Aguado sostiene que varias noticias sobre un mismo tema --política, sucesos, deportes, etc.-- constituyen un reportaje fotográfico cuyo tratamiento, según él, ha de basarse en los mismos principios que el de la fotonoticia.

Juan Gargurevich, siguiendo a Heinz Frotscher, indica que la denominación "reportaje gráfico" se emplea en las redacciones de los periódicos, en la televisión y agencias de prensa.

Roman Gubern habla de fotografía de reportaje y la define como aquella que adquiere "duplicata" de espacios/instantes no previamente organizados por el fotógrafo y privilegiados desde el punto de vista de su significación histórica, deportiva, etnográfica, zoológica, etc. Indica Gubern que la fotografía de reportaje ofrece un especialísimo interés, tanto por su función histórica de testimonio icónico de un acontecimiento fijado permanentemente sobre un soporte, como por su importante función social

Los autores de la Enciclopedia Focal de la Fotografía ofrecen dos definiciones sobre el género en cuestión. La primera indica que un reportaje fotográfico es una cantidad de fotografías sobre un tema sencillo o narración, mientras la segunda afirma que es el empleo de la fotografía para suplementar o reemplazar relatos de acontecimientos y lugares de interés actual escritos para su publicación en periódicos o revistas.

Ludvik Baran afirma que el reportaje fotográfico es un género especial caracterizado, particularmente, por su modo de abordar la realidad, por su contenido y por su forma. Y añade que informa, anuncia, enfatiza, recuerda, celebra, advierte, elogia, acusa, capta los momentos más vergonzosos de la vida, grita, lucha y triunfa.

De acuerdo con el criterio de este autor, el reportaje fotográfico es la conciencia del mundo, de la

³⁹ Ibidem, p. 48

vida, y a veces se transforma en un documento histórico, tanto más precioso, cuanto más antiguo.

Y Mariano Cebrián Herreros dice que el reportaje fotográfico trata de reflejar y concentrar la visión de un acontecimiento de cierta complejidad desarrollado en un lugar y durante un tiempo mediante un conjunto de fotografías que ofrecen una fragmentación y selección de espacios y datos significativos en imágenes instantáneas".⁴⁰

De acuerdo con Abreu, los reportajes se elaboran más para entretener --sin dejar de informar-- que para dar la versión gráfica de acontecimientos que conmuevan la sociedad.

El abanico de posibilidades que ofrece este género es sumamente amplio. Francisco Galvoa los clasifica de la siguiente manera:

De actualidad.- Se basan en hechos recientes, tales como manifestaciones, insurrecciones, inundaciones, jornadas de alfabetización, etc.

Asuntos de interés permanente vistos con un nuevo ángulo.- Dependen de alguna motivación. Puede ser un hecho novedoso que haga revivir un asunto, o bien una manera diferente de enfocar algún tema desgastado.

Material inventado.- Resultan de la imaginación de las personas encargadas de confeccionar pautas informativas o de los propios periodistas --gráficos o no-- de la publicación.

A su vez, José Llovera y Máximo Bambrilla proponen la siguiente clasificación de reportajes fotográficos:

Geográficos.- Muestran localidades o paisajes.

De costumbres.- Se examina un aspecto característico de un pueblo o persona.

De acción.- Se presenta gráficamente un suceso o acontecimiento.

Por su parte, Mariano Cebrián Herreros indica que el reportaje fotográfico encierra diversas modalidades y funciones, según el enfoque y tratamiento que cada uno presente. Los más relevantes:

⁴⁰ *Ibidem*, p. 50-51

Reportaje de noticia.- Está motivado por alguna noticia compleja e inmediata. Ofrece una profundización en los antecedentes, circunstancias y consecuencias. Por lo general acompaña el desarrollo de la noticia en la misma página u otra.

Reportaje de denuncia.- El reportaje fotográfico delata una situación, amenaza, delito, ocultamientos políticos, etc. Las imágenes encierran un impacto importante que busca llamar la atención de los lectores.

Reportaje de archivo.- Utiliza fotos de acontecimientos ocurridos en el pasado, a veces combinadas con otras de actualidad como recuerdo de una situación o como semblanza en el caso de fotorreportajes biográficos hechos en los momentos de encumbramiento de un personaje o de su fallecimiento.

Las fotos de archivo también suelen emplearse para relatar hechos actuales. Pero en estos casos se requiere una identificación del momento al que corresponden. De lo contrario, se puede hacer pasar por fotografía de actualidad algo que corresponde al pasado.

Reportajes espectaculares.- A través de las fotografías se procura resaltar el lado espectacular de un hecho de por sí llamativo como un terremoto, accidentes de gran relieve, gestas del desarrollo técnico, entre otros.

Reportaje costumbrista.- Es un tipo de fotorreportaje bastante utilizado por los suplementos dominicales de los diarios. Trata sobre hechos que se repiten con periodicidad en torno a determinadas tradiciones de un pueblo, supervivencia de oficios artesanales, y aspectos folklóricos. Dentro de este terreno Cebrían también destaca los reportajes fotográficos de "sociedad" en los que se presentan reuniones sociales, bodas, etc., caracterizados generalmente por su frivolidad. Según él, estos trabajos despiertan curiosidad cuando están bien hechos.

Reportajes científicos.- Afrontan hechos de interés científico o técnico de atractivo popular, por tener actualidad o por el interés que conllevan.

Reportajes atemporales.- Se refieren a hechos históricos, monumentos, viajes, etc., y tratan de provocar la atención por lo llamativo de las fotografías, detalles de la realidad, o descubrimientos de aspectos nuevos de realidades suficientemente conocidas por los lectores.

--El ensayo fotográfico. Es un fotorreportaje en profundidad, el cual consta de un numeroso grupo de imágenes que oscila entre 15 y 25, aunque cuando se divulga en exposiciones sobrepasa esta cantidad. La temática del fotoensayo es muy amplia. A través de él pueden tratarse problemas de carácter sociológico, cultural y hasta económico, pero también es factible realizar temas más superficiales e incluso hasta humorísticos.

Mientras el reportaje fotográfico puede hacerse en minutos, horas o pocos días, anota Alcoba, el foto-ensayo requiere, en ocasiones, alrededor de un mes de trabajo, aun cuando hay algunos que pueden hacerse en un tiempo relativamente corto.

"Un gran fotoensayista. W. Eugene Smith, al establecer las diferencias entre fotorreportaje y ensayo fotográfico, señalaba que el primero es un portafolio armado por un editor, mientras que el segundo debe estar pensado, con cada foto en relación coherente con las otras, de la misma manera en que se escribe un ensayo".⁴¹

Sobre la labor del fotorreportero en este género, Juliana Sorsky precisa:

"El Reportero Gráfico que se dedica a realizar dichos ensayos debe prestar especial atención al impacto visual. Planificar lo mejor posible y con la mayor anticipación su información; Tratar el hecho de manera que despierte un interés universal. En cuanto al enfoque, éste deberá centrarse en personas y las actividades que éstas desarrollan. La gente se interesa primero en ellos mismos y en segundo lugar en otras personas".

"Naturalmente, que se da por descontado que el Reportero debe acudir al lugar de los hechos e investigarlos, ya que sólo así podrá deducir la idea o tema principal que el Ensayo requiere, planificar sus tomas y correr menos riesgo de perderse la foto 'clave'".

Alcoba divide también el género informativo en subgéneros periodísticos fotográficos informativos. Sostiene que al hablar de los subgéneros periodísticos fotográficos informativos es bueno comenzar por recordar que en ellos la imagen

⁴¹ *Ibidem*, p. 64

opera en calidad de complemento del mensaje escrito. En consecuencia, muchas veces se circunscribe a ilustrar lo que se dice a través de los géneros del periodismo impreso.

“Mas lo que nos interesa subrayar en este apartado es que toda foto que no lleve título propio y acompañe a un texto escrito la consideramos subgénero, al margen de que el uso que se le haya dado sea adecuado o no”.⁴²

De acuerdo con la clasificación de Alcoba, la fotografía actúa como subgénero en la entrevista, la encuesta y la reseña.

--La fotografía en la entrevista. En periodismo existen tres tipos de entrevista. La entrevista de noticia se emplea para obtener, confirmar o ampliar noticias. La entrevista de opinión es aquella en la que el periodista suministra al lector los comentarios, juicios, ideas o pareceres que, sobre uno o varios temas, hace un personaje prominente y calificado dentro del área de conocimientos que se trata. También, lo que dice el entrevistado acerca de otras opiniones ya difundidas. La entrevista de personalidad tiene por finalidad destacar la forma de ser del entrevistado. El centro del diálogo, lo periodístico, es la personalidad del individuo.

“Desde el punto de vista de la información fotográfica, en las entrevistas de noticia lo más importante es la fuente en el momento en que suministra su declaración. La imagen cumple la función fundamental de dar veracidad al texto escrito, es decir, es testimonial.

En las entrevistas de opinión, se muestra a la fuente mientras emite sus juicios o pareceres sobre el tema objeto del trabajo. Como la parte escrita es más extensa en este tipo de entrevistas que en la anterior, el espacio es mayor. En consecuencia, es factible dar más despliegue a la fotografía e incluso publicar más de una.

En las entrevistas de personalidad las fotos reciben más espacio y cobran mayor importancia que en los otros tipos. Esto se debe, entre otras cosas, a que se efectúan con más calma y, por lo general, en el hogar o trabajo del

⁴² *Ibidem*, p.70

entrevistado, lo cual permite un tratamiento fotográfico más variado".⁴³

--La fotografía en la encuesta. La encuesta periodística consiste en una misma pregunta o pequeño conjunto de preguntas que se le formulan a varias personas para conocer las opiniones de sectores a los que, se supone, representan, sobre un tema. En las fotografías de encuestas las imágenes deben mostrar a las personas o personalidades que han emitido sus juicios sobre el tema objeto del sondeo. En tal sentido, además de dar mayor credibilidad al trabajo, hacen su lectura menos pesada o más amena.

--La fotografía en la reseña. La reseña es un género informativo que tiene por fin primordial dar la versión de eventos o espectáculos de carácter político, cultural, deportivo o social, tales como conferencias, foros, exposiciones, sesiones del Congreso, de los Consejos, mítines, y encuentros deportivos. También es factible elaborar reseñas sobre ferias, verbenas, desfiles, libros, documentos y sucesos, entre otros. La reseña se diferencia de la crónica en buena medida por los elementos informativos que la caracterizan. Ella describe a los protagonistas de los hechos, ambienta los escenarios, y destaca los aspectos más importantes e interesantes. En cambio, en la crónica la subjetividad del autor se manifiesta abiertamente en la narración al punto de que no solamente se hace la versión de algo, sino que se emiten juicios, ironizando acerca del evento de que se trata. Así pues, en la reseña la fotografía es importante, aun cuando cumpla una función fundamentalmente ilustrativa.

Pasando a los géneros periodísticos fotográficos de opinión, Abreu sostiene que la valoración de los hechos es un fin primordial. Esta es la segunda función fundamental del periodismo, a decir, orienta al lector al exponer ideas, juicios, pareceres y creencias sobre ellos, o sea, opina.

⁴³ *Ibidem*, p. 72

"Al hablar de los géneros fotográficos de opinión hay que comenzar por recordar que las imágenes correspondientes a los mismos deben tener una carga simbólica pronunciada, bien porque ella esté en la escena fotografiada –referente- o toda vez que sea creada a través de los recursos propios del medio fotográfico.

En este orden de ideas Domenec Font asevera que la imagen está constituida por un entramado de signos codificados que proponen una lectura plural, que va más allá de lo que ella muestra, de lo puramente denotado. Y agrega: "Detrás de lo aparente, hay un inventario de sistemas de connotación, una serie de elementos que se ponen en relación formal y que, en último término, definen la naturaleza de los mensajes. En conjunto, estos significantes que no se muestran directamente integran lo que denominamos retórica de la imagen".⁴⁴

De manera que la imagen ideal para opinar es aquella rica en connotaciones, opina Abreu.

"Sobre el particular, Jochen Schlevoigt indica que el texto acompañante de la imagen –al que denomina comentario gráfico- aclara una posición ante la realidad representada por la fotografía y explica qué es lo que se deriva de la esencia del fenómeno representado.

Agrega que la fotografía y su explicación pragmática verbal responden a las cuestiones socialmente relevantes que se desprenden del contenido de la imagen. Y añade que las características y relaciones del comentario gráfico con la imagen pueden definirse del modo siguiente:

· En la fotografía se expresa directa o indirectamente un problema social ante el cual es preciso asumir alguna posición".⁴⁵

Por otra parte, según autores como Alexis Márquez, el comentario no es un género periodístico, sino más bien el tratamiento que se hace en un texto periodístico de un tema determinado.

Siguiendo a Abreu, los géneros fotoperiodísticos de opinión son:

⁴⁴ *Ibidem*, p. 78

⁴⁵ *Ibidem*, p. 80

--La hipérbole, que es una exageración visual o verbal. Las imágenes alusivas a la violencia, al sexo y en general al sensacionalismo son usadas en este sentido. Pero este recurso también entra en juego cuando se emplea un lente gran angular con el fin de exagerar un rasgo, objeto o cualquier otro detalle en una fotografía.

--La ironía, que busca expresar una idea en palabras o frases que signifiquen lo contrario a lo mostrado en la imagen y/o manifiesten una burla sutil.

--La sinécdoche, que es la utilización de una parte para referirse a un todo. En relación con este recurso Lorenzo Vilches afirma que todo encuadre fotográfico es una sinécdoche.

--La metáfora, que en su grado más simple supone la comparación entre dos contenidos, pero también puede devenir en una identificación entre ello.

--La metonimia, que supone aludir a un objeto o concepto por medio de otro que lo sustituye, ya sea desde el punto de vista visual o verbal. Vilches indica que en el plano de la imagen existe metonimia cada vez que ésta muestra algo conforme o en relación con otra cosa.

Se puede concluir al finalizar este capítulo que:

No hay una teoría del fotoperiodismo que sea producto del ejercicio práctico. La mayoría del conocimiento disponible, expuesto en este capítulo, está sustentado en el trabajo de autores dedicados por entero a la academia, quienes —debido a su formación— no han incorporado totalmente la experiencia práctica. Esto genera un divorcio entre la práctica y la teoría. Los estudiosos de la fotografía escriben para ellos mismos porque los fotógrafos hechos en la calle no consultan sus textos. Se refuerza un círculo vicioso del que debemos salir.

No se ha establecido una relación entre la teoría existente (fundamentalmente española) con la realidad mexicana.

No existe una clasificación consistente de los productos del fotoperiodismo (géneros). Tampoco se especializan los profesionales. La especialización es necesaria, como lo es para los reporteros. El fotógrafo también es periodista y como tal, debe prepararse profesionalmente. Sin duda los resultados que arrojen

los profesionales de mañana serán de mayor calidad en su contenido si hoy aprenden a dominar las diferencias entre los géneros periodísticos.

El fotoperiodista debe conocer al formarse la estrecha relación entre él mismo como profesional, el contexto, la cultura y la ideología y el suceso que pretende captar.

Es fundamental para el futuro del desarrollo del fotoperiodismo que los fotógrafos que buscan un espacio en los medios se preocupen por una mayor atención a su preparación profesional. Es indispensable que los conceptos contenidos en este primer capítulo, y otros incluidos en otros textos, sean conocidos y manejados a conciencia por las futuras generaciones.

Capítulo 2

El fotoperiodismo en la práctica

En este capítulo, nos ocupamos de algunas cuestiones ya abordadas en el capítulo anterior y de otras más, de las cuales no abunda bibliografía.

Se analizará la transición en el departamento de fotografía de la revista **Proceso**: cómo pasó de ser un departamento de servicio a un área de propuesta.

A pesar de que ya se conceptualizó el fotoperiodismo, en esta parte también se incluyen las definiciones no de teóricos, sino de fotógrafos en activo, reconocidos en su gremio: Marco Antonio Cruz, Ernesto Ramírez, Francisco Mata, Luis Jorge Gallegos y Enrique Villaseñor.

Un asunto poco tratado en los libros de fotografía de prensa es la clasificación de los géneros del fotoperiodismo. Un acercamiento lo constituyen las opiniones de los entrevistados. Hablan también sobre su juicio de la función social del fotoperiodismo, de la situación actual de esta profesión en México, de los matices que distinguen al reportaje de la fotografía documental, de los sitios óptimos para ejercer el fotoperiodismo, de las opciones académicas para los alumnos, incipientes fotógrafos de prensa, del perfil del fotorreportero y de los errores que más comúnmente cometen los editores y jefes de fotografía en los medios impresos, entre otros temas.

2.1 El caso de la revista Proceso

En 1976, cuando se fundó **Proceso**, se pensó en todo menos en la imagen. En aquel entonces, un espléndido grupo de periodistas encabezados por Julio Scherer García, emprendió la aventura de crear un nuevo medio de comunicación independiente y crítico del sistema. Excelentes plumas lo conformaron y le dieron vigor durante años al proyecto. En términos gráficos no

hubo planeación, pero de alguna manera, ésta fue sustituida por el talento de Vicente Leñero para la propuesta de portada del semanario.

Cuando arrancó el semanario se sumaron dos jóvenes fotógrafos: Maritza López y Rogelio Cuéllar, formidables retratistas ambos, pero impacientes fotorreporteros. Los dos dejaron la revista un año mas tarde.

En 1977, Juan Miranda, fotógrafo empírico pero con olfato, autor de la imagen histórica de la salida de Scherer de Excélsior llegó a la revista. Francisco Daniel, extrabajador de Excélsior, fue habilitado gradualmente como fotógrafo. Así comenzó el incipiente departamento de foto de **Proceso**.

En el recodo de las escaleras de la vieja casa, en la Colonia del Valle, se amontonaban los negativos. Aunque entonces se trajo la primer ampliadora, en realidad el departamento no existía como tal: los fotógrafos recibían instrucciones de la redacción. Tomaban sus placas, las entregaban y se iban, mientras otros las revisaban y valoraban.

Una década mas tarde, a mediados de los ochenta, el departamento de fotografía comenzó a cobrar forma.

Durante el mismo periodo, mientras se desarrollaba el fotoperiodismo en otros medios, el departamento de foto de **Proceso** se estancó. El afán de información dura relegó a un segundo plano la iniciativa y creatividad de los fotógrafos de la revista. Además, tampoco era del interés de sus fotógrafos ofrecer más de lo que les pedía, a pesar de que eran de los fotógrafos de prensa mejor pagados del país (junto con Miranda y Daniel, se integro Carlos Castillo). Estos fotógrafos no lograron trascender salvo chispazos, por su rigidez en la toma y el concepto de publicación.

A pesar de las excelentes portadas que diseñaba Vicente Leñero, la fotografía en su interior estaba sujeta a espacio, es decir, dependían totalmente del número de cuartillas que entregarán los reporteros.

Ese método llevó a la total supeditación del texto a la imagen. Para muestra están los números de los ochentas cargados de letritas y páginas y páginas sin imagen.

Hay que destacar que en estos años, incluso entrados los noventas, pasaron por la revista diversos fotógrafos como Carlos Taboada y Andrés Garay, entre otros. Estos fotógrafos nunca se establecieron finalmente en la revista y la abandonaron al cabo de unos meses por diversas razones, entre ellas la falta de espacio para la propuesta que ya era una demanda de los nuevos tiempos y que **Proceso** se tardó en comprender.

Hacia finales de los ochentas, se trasladó el departamento de foto de aquella escalera a un cuarto de servicio en la azotea de la casona. Se compraron un par de ampliadoras y, en esas fechas, se constituyó en forma el departamento y se nombró coordinador a Juan Miranda, un fotógrafo bien intencionado para con los directivos, pero cuya falta de preparación y nula capacidad de propuesta llevó al departamento a un esquema de servicio rápido y eficaz pero sin ideas. Además, el trato personal para con sus fotógrafos era absolutamente vertical y sin posibilidades de participación activa.

Cabe destacar que en este esquema, el coordinador de fotografía no participaba en las juntas editoriales, no tenía voz ni voto en la toma de decisiones, ni mucho menos podía prever como se haría el número de la semana en curso.

No es, sino al arranque de los noventas, que con el crecimiento de **Proceso** y de cara al fin de siglo las cosas empiezan a cambiar. Para 1993, al coordinador se le encomienda la búsqueda de nuevos fotógrafos y se comienza una nueva etapa. El arquitecto de esta idea fue Vicente Leñero.

Entonces se decidió ampliar el número de miembros del departamento de fotografía. En enero de 1993, Leñero invitó a Ulises Castellanos a colaborar en **Proceso**. Hubo un periodo de negociación con Miranda que se extendió seis meses. Castellanos coordinaba el departamento de foto de la revista *Mira*, que dejó finalmente para ingresar a **Proceso** en junio de 1993, mismo año en el que se integraron Benjamín Flores, Germán Canseco y Joaquín Cato.

Al comenzar 1994, la revista se encontraba en uno de sus mejores momentos, con ventas récord y asuntos fuertes cada semana. Se desplegó una gran cobertura para el conflicto en Chiapas y se logró mayor presencia en los

asuntos políticos a través de la imagen. Sin embargo, la rigidez del diseño y la inercia de años anteriores hacía casi imposible destacar el trabajo de los fotógrafos.

Es en ese año se adquirieron los primeros equipos digitales, se renovaron cámaras y lentes y se amplió el espacio físico del departamento de foto, que creció a más del doble. Se terminó de ordenar el archivo histórico; se trabajó más pero se publicó casi lo mismo. Todo se redujo a las opciones de presentación fotográfica vertical y horizontal.

Así pasaron cinco años más, salvo que se incorporan nuevos fotógrafos. Aún así, la transformación fue más de forma que de fondo, y hasta el primer trimestre de 1999 se produjo un cambio profundo en el departamento, cuando renunció Miranda en el mes de marzo.

Con él se fueron otros y cambió la coordinación por primera vez en más de 20 años. Fue entonces cuando, con la nueva dirección de la revista, se nombró a Ulises Castellanos coordinador de fotografía del semanario **Proceso**. En paralelo, fue sustituida la coordinación de diseño y se abrió una nueva etapa, bajo la conducción del periodista Rafael Rodríguez Castañeda, fundador de **Proceso** y nuevo director del semanario, que respetó el espíritu de Scherer y los fundadores, entre los que figura él mismo.

En abril de 1999 comenzó la refundación del departamento de foto de **Proceso**. En primera instancia se acordó con la nueva dirección la participación activa del área en la junta editorial, se replanteó la forma de trabajo de los fotógrafos, se estableció una nueva relación con el departamento de diseño, se definieron las prioridades del departamento, se compraron equipos nuevos y se contrató a nuevos elementos de visión fresca.

Los recursos humanos del departamento crecieron, de siete a once para el 2001. Se incorporaron Octavio Gómez, José Manuel Jiménez y Rodolfo Zepeda, Aurora Trejo como asistente y elemento de coordinación para todos los miembros del equipo y se abrió una plaza de medio tiempo para Juana Bringas, miembro del equipo de apoyo. Se ejecutó un mayor control administrativo, se reorganizó el archivo, se emprendió su sistematización digital para su

comercialización, se reacondicionaron los espacios y se creó un reglamento interno de trabajo.

El cambio fue radical: el departamento pasó de considerarse sólo de servicio para defender un concepto de propuesta que ofrecía soluciones visuales para el semanario. Se propuso más y mejor espacio en la revista para las fotos, se acreditó a los fotógrafos a la par como a los reporteros y se creó un programa de estímulos y capacitación permanente con resultados notables.

Se instaló una junta semanal con todos los miembros del equipo para evaluar errores, aciertos y definir el trabajo futuro. Los fotógrafos comenzaron a recibir apoyo para que participaran en concursos y exposiciones nacionales e internacionales y se exhibe cada año lo mejor de su trabajo en un calendario, editado por la revista. Así mismo, en 1999 empezó a organizarse una exposición con motivo del aniversario de **Proceso**. En ese año tuvo lugar en el Centro de la Imagen; un año después, en el Centro Cultural San Angel y en la Casa Lamm en el 2001. En este año hay que agregar la edición de un número especial sobre la marcha indígena, gráfico en un 90 por ciento, que incluyó un texto de Carlos Monsiváis.

Sin duda, dicha renovación no hubiera sido posible sin el decidido apoyo de Rafael Rodríguez Castañeda, director del semanario, y sin la colaboración de todos los miembros del equipo. Es justo reconocer también el apoyo del departamento de diseño, para la salida efectiva del material en el semanario.

A continuación, se incluyen el proyecto para el nuevo departamento de fotografía de **Proceso**, el perfil y las reglas que entraron en vigor a partir del año 2001.

Propuestas del nuevo departamento de fotografía de la revista Proceso. elaborado en 1999.

- **Lo que debe mantenerse:** La originalidad y calidad de nuestras fotos, retratos, imágenes exclusivas e inéditas.
- **Los cambios:** No podemos entender la foto como simple ilustrador de textos, música de acompañamiento o mero relleno de espacios. Basta de

cortes arbitrarios y sacrificio de imágenes por falta de imaginación para resolver a través del diseño la presentación de cada reportaje.

- Las fotos de ovalito son un vicio generado y mantenido por la equivocada relación entre el departamento de fotografía y el de diseño, basados en un concepto editorial anticuado y estático.
- Esta situación ha empobrecido la producción fotográfica de nuestro departamento; se ha estancado y sólo se trabaja para esos ovalitos. Debemos romper ese círculo vicioso, empezando por nosotros para producir imágenes con mayor fuerza, pero debe continuarse este esfuerzo con una mejor salida final de nuestro trabajo. Sólo así se estimulará la producción fotográfica de calidad. Actualmente existe una sensación de frustración en casi todos los fotógrafos de la revista. No se ve lo que hacemos.
- **Lo nuevo:** Debemos innovar, arriesgar, buscar un estilo informativo en la foto de prensa. Buscar a los personajes y retratarlos en exclusiva. Además, debemos aportar información extra al texto mediante la imagen; no proponemos la sustitución absoluta e indiscriminada de los retratos, proponemos dejar de abusar de ellos.
- Debemos enriquecer la información con imágenes que expresen el asunto periodístico en cuestión. La foto debe ser respetada en su totalidad -en edición y formato-. Los avances tecnológicos han eliminado la justificación de los cortes arbitrarios, así sean para rellenar un recuadro. La formación de la revista debe tomar en cuenta un porcentaje fijo de imagen por página o por reportaje.
- Los grandes asuntos deben desplegarse como tales. El lector siempre agradecerá un descanso visual y se ubicará mejor en el tema.
- **Recursos humanos:** Se deben aplicar parámetros de productividad, de calidad y de responsabilidad, así como de capacidades probadas y disponibilidad. Nadie gozará de privilegios en el departamento de foto. Deben tomarse en cuenta las cualidades y la experiencia de cada fotógrafo para cubrir ciertos asuntos.

- **Objetivos:** La revista debe ser más atractiva, debe modificar totalmente su diseño, debe arriesgar y competir también en ese terreno. Se debe proponer un diseño nuevo, sobrio, moderno, que atrape a los lectores de hoy, expuestos al cine, televisión y otras revistas con un bueno manejo de la imagen y que, por lo tanto, despliegan visualmente sus reportajes.
- **Imagen de la revista:** La revista no ofrece un espacio de importancia a la imagen. Se desaprovecha el 70% de lo que se produce. Debemos darle salida en la publicación con sentido informativo y estético; es nuestra obligación ofrecer más a nuestros lectores, a los de siempre y a los nuevos. La revista no está avanzando al ritmo de la sociedad, al calor del acoso informativo y de otras propuestas atractivas en diseño que pretenden competir con *Proceso*.
- **Nuevas responsabilidades:** Se debe crear la figura o cargo de **editor de fotografía**. Esta nueva figura, ya existe en otros medios internacionales y desde hace años en medios informativos de Europa y los Estados Unidos. La idea es que el **editor** asuma la responsabilidad plena en la selección y producción de imágenes, acorde con los requerimientos específicos de la revista. Debe ser un fotógrafo informado y con experiencia en periodismo. Debe conocer los textos que se publicarán o por lo menos conocer los temas con la mayor anticipación posible, para poder determinar el tipo de imagen que se necesite, la única manera de disminuir la cantidad de retratos simples es sustituyéndolos por fotos más originales que reflejen con precisión el tema en cuestión. El **editor** debe conocer plenamente a los personajes que se necesiten, no sólo para determinar su identificación, si no para evitar sobre todo los garrafales errores de identidad que ya se han dado en la revista. Este **editor gráfico**, sería responsable también de verificar junto con el diseñador, la manera como se publicarán las fotos, checando siempre los pies de foto y los respectivos créditos, así como también cuidar la edición de las imágenes, evitando siempre los cortes arbitrarios. Si por requerimiento de diseño se hace necesaria una edición o corte específico el debe supervisarlo y en su caso aprobarlo. El **editor de fotografía**, deberá también proponer

temas a tratar fotográficamente, así como el levantamiento de imágenes que la revista y los asuntos periodísticos demanden. Esto significa la elaboración de reportajes con suficiente anticipación para desarrollarlos a plenitud. El editor estará sujeto a las demandas de la redacción y dependerá formalmente de la dirección, que tendrá la obligación de informar sobre los asuntos a trabajar. Esto respetando siempre la autonomía de su responsabilidad editorial.

- Los **fotógrafos** trabajarán en dos pistas, la primera relacionada con las necesidades concretas de **Proceso** y en la segunda cubriendo siempre los asuntos de interés general, sin perder el tiempo en asuntos banales o de poca importancia informativa.
- Por último, este esfuerzo de organización debe ser acompañado y apoyado en todo momento por el área de diseño, si se publica más y mejor, la producción de fotografías será más interesante.
- **Las reglas del departamento de fotografía de la revista Proceso en vigor a partir del 2001.**
- La **jefatura** de foto debe ofrecer a los fotógrafos el equipo técnico y material así como, los recursos logísticos para el desempeño cabal del trabajo requerido.
- La jefatura se **compromete** a transmitir las órdenes de trabajo con la mayor oportunidad posible.
- La presente jefatura ofrece a todos los fotógrafos hasta dos cursos de capacitación por año a cada uno de sus miembros.
- Mantener la coordinación entre los asistentes y fotógrafos.
- Los **fotógrafos** deben tener alto rendimiento, que es igual a total disponibilidad; trabajar con voluntad para enfrentar situaciones críticas (guerrilla, terremotos, disturbios sociales, incendios, tumultos) sin importar horario.
- Los fotógrafos están obligados a confirmar vía telefónica sus órdenes de trabajo, en un lapso no mayor a los **veinte minutos**. De no ser así, se reasignará la orden a otro fotógrafo. El fotógrafo que **no** confirme sus

órdenes deberá ofrecer una explicación honesta de su situación concreta. De no haber respuesta clara será sujeto de sanción vía memorándum, con copia a la dirección de la revista.

- Los fotógrafos están obligados a proponer enfoques originales de trabajo que cumplan con los requerimientos de la revista.
- A partir de la primera semana de **enero** se establece una guardia de fin de semana, arrancando por orden alfabético según consta en el directorio. El fotógrafo en turno será responsable de la cobertura de asuntos para ese fin de semana en coordinación con esta jefatura.
- En cuanto al archivo, cada fotógrafo es responsable del orden de sus negativos, por **ningún motivo** se deben archivar negativos fuera de **Proceso**.
- Mostrar compañerismo y solidaridad, disciplina y constancia.
- **Nadie** debe abusar de los juegos en el departamento, ni utilizarlo como espacio de ocio permanente (evitar el solitario o juegos electrónicos en horas pico).
- **Los objetivos del departamento:**
- Registrar gráficamente a detalle el acontecer cotidiano, los hechos noticiosos y los personajes de la vida pública.
- Cubrir los asuntos producidos por **Proceso**, como entrevistas exclusivas.
- Se trabaja en dos pistas: los eventos generados en la calle y los generados por los reporteros.
- Proveer a la revista de imágenes de alta calidad.

A continuación, anexo el texto íntegro de Blanca González Rosas, crítica de arte de la revista, que apareció publicado con motivo de los 25 años del semanario.

El dinamismo que ha adquirido el periodismo fotográfico de **Proceso** puede verse y evaluarse a partir de este lunes 5, en el salón Tarkovsky de la Casa Lamm en la Ciudad de México.

Como en los dos años anteriores, el Departamento de Fotografía presenta una muestra en la que sus integrantes seleccionan las imágenes realizadas durante los últimos doce meses que consideran más relevantes. Por lo mismo, la exposición es especialmente interesante, ya que descubre las búsquedas personales, los conceptos colectivos y las expectativas estéticas que hoy en día definen el periodismo fotográfico de este semanario.

Además, debido a la celebración del 25° aniversario, en esta ocasión se han integrado algunos testimonios que registran la historia visual de **Proceso**, tanto en reproducciones de algunas portadas como en fotografías: la emblemática imagen de Juan Miranda que registra la salida de Julio Scherer de Excélsior en 1976, el conocido Judas de la Pasión de Iztapalapa de Marco Antonio Cruz, y la irrupción del EZLN en San Cristóbal de las Casas el 1° de enero de 1994 de Antonio Turok.

Desde mi punto de vista, el dinamismo actual del fotoperiodismo de **Proceso** se debe a los proyectos de apoyo y promoción que ha desarrollado Ulises Castellanos al frente del Departamento de Fotografía: defensa de la fotografía de propuesta; fomento a la creación original; participación en eventos de proyección nacional; difusión comercial del archivo a través de la

Agencia **Proceso-Foto**; edición de un calendario en el que se publican las fotos consideradas como las "mejores del año"; y la significación artística de las imágenes a través de su presentación fuera de su contexto cotidiano.

Como resultado, considero que el periodismo visual de **Proceso** se caracteriza hoy en día por una diversidad de propuestas que coinciden en la búsqueda constante de la mirada original.

Dependiendo de su incorporación en la revista, los fotógrafos conforman tres generaciones. El decano es Francisco Daniel (1949), miembro fundador con 25 años de antigüedad, quien en sus imágenes demuestra una excesiva discreción que disimula lo oportuno de la toma, como en la excelente fotografía de la mirada de Marcos.

La segunda generación, con ocho y nueve años en el semanario, integra la estabilidad plástica con algunos atrevimientos experimentales. Ulises Castellanos (1968) mantiene esa contundencia que caracteriza su obra y continúa transformado el drama particular en un drama social que se percibe como una responsabilidad de toda la humanidad: los niños sonrientes en Pakistán o el abrazo amoroso entre dos seres que comparten el dolor de una pérdida en Nueva York. Germán Canseco (1968) experimenta este año con algunas tomas que, sin abandonar su maestría para captar el momento oportuno de la escena pública, asombran por el predominio de escenas difusas que llegan a convertirse en atractivas abstracciones -como en el retrato de Marcos realizado a través del humo de su pipa-; en cambio, los retratos actuados de boxeadores manifiestan una evidente rigidez. Joaquín Cato (1961) continúa con los retratos irreverentes

de protagonistas culturales, como el de Florescano sentado en el suelo y recargado en una pila de libros o el de García Márquez acostado en su escritorio. Y, por último, Benjamín Flores (1967) incursiona en la transformación del entorno abierto que lo caracterizaba por un espacio intimista en el que con la misma fuerza pero menor poesía, se mantienen los contrastes producidos entre el poder y la población más desprotegida: la pobreza y el hacinamiento de los nueve niños que ocupan un solo cuarto en las cercanías del Rancho San Cristóbal en Guanajuato, o la bella mujer que se cubre teniendo como marco un mural zapatista en algún pueblo de Chiapas.

La generación más joven, en **Proceso** desde el año 2000, asombra por su originalidad y su tenaz búsqueda por soluciones formales diferentes. Octavio Gómez (1971) realiza espléndidos retratos que atrapan al personaje en actitudes espontáneas que se centran en el lenguaje de las manos: Vicente Fox, Brozo, Saramago. José Manuel Jiménez (1972) sigue representado a las masas, pero ya no humanizándolas, sino utilizándolas como metáfora de un poder omnipotente, como en la toma del velorio de Hank González en la iglesia de Sta. María del Buen Suceso en Santiago Tianguistenco. Y por último, Rodolfo Zepeda (1969) delata sus inquietudes formales y cromáticas a partir de diferentes temáticas entre las que sobresale un original autorretrato que refleja su sombra negra en la superficie dorada de una pirámide del Tajín.

Si bien la exposición demuestra el dinamismo del fotoperiodismo de **Proceso**, también evidencia de nuevo

el predominio de la mirada masculina y la minoría de los personajes femeninos. A juzgar por la exposición, las mujeres no son protagonistas relevantes del devenir político, social y cultural de nuestro país.⁴⁶

⁴⁶ Proceso, 4 de noviembre del 2001, número 1305

2.2 Los profesionales opinan

2.2.1 Marco Antonio Cruz nació en 1957. Estudió en la Escuela Popular de Artes de la Universidad Autónoma de Puebla. Se inició en la fotografía en 1979. Trabajó para la revista *Interviú* y ha publicado en México y en el extranjero.

Es fundador de *La Jornada* (1984-86) y de 1987 a 1998 dirigió la agencia Imagenlatina. Es colaborador permanente de la revista *Proceso*. Coordinó el libro 40 reporteros gráficos (1992) y es autor de Cafetaleros (1996). Premiado en el certamen Nuevo Periodismo, edición 2001.

Definición de fotoperiodismo.

Considero que la humanidad y su historia cambian profundamente cuando se incluye por vez primera una imagen en los medios de información impresos, creando con ello el género de fotoperiodismo. Es por medio de la imagen que el lector tiene constancia real de hechos y situaciones del hombre en cualquier parte del mundo.

El valor del fotoperiodismo es documentar fielmente la historia del hombre en cerca de 200 años. Las imágenes nos provocan emociones, nos informan y sin duda han contribuido al desarrollo del hombre. La historia del fotoperiodismo es una historia reciente con un futuro abierto.

Los géneros del fotoperiodismo

En el desarrollo del fotoperiodismo en México se han formado diversos géneros:

—Fotografía política. México tiene un enorme pilar en fotografía política. Para muestra está el trabajo realizado por la familia de fotógrafos Casasola, quienes documentan la vida política en un proceso histórico para el país a finales del 1800 y en las tres primeras décadas del 1900. Su papel como periodistas es impresionante en el proceso revolucionario ya que documentaron todos los frentes. Su obra es un legado universal.

Este género abarca la Presidencia, las cámaras legislativas, los partidos políticos, los movimientos sociales, etc. La fotografía política ha tenido aciertos a lo largo de la historia en México; ejemplo representativo es la revista Rotofoto fundada y dirigida por José Páges Llergo a principios de los años 40. Rotofoto muestra en imágenes a la clase política al desnudo rompiendo con ello el cuidado a la imagen del poder.

En la historia reciente del llamado nuevo fotoperiodismo hay una imagen fundamental del género de fotografía política, publicada en la revista **Proceso** a finales de los años setenta: es un retrato de la clase dirigente obrera encabezada por Fidel Velázquez. En el primer plano de la imagen están unas copas de vidrio. La autoría de la imagen corresponde a Víctor León.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, los diarios **Unomásuno** y **La Jornada** retomaron el género de fotografía política creando suplementos especiales en donde se muestra la parte no oficial de la clase política de esos tiempos. El cuidado de la imagen del poder se ha mantenido en la mayoría de los medios por décadas y en gran medida a llegado a ser un pesado lastre para el desarrollo del periodismo en México.

Bibliografía básica para entender el desarrollo de la fotografía política son la colección Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, editada por Gustavo Casasola, La Imagen del poder y el poder de la imagen, editado por la Universidad de Chapingo en 1984 y el periódico Ojo, editado por Héctor García en 1957.

--Fotografía cultural. La fotografía de cultura en la mayoría de los medios de información impresos cumple un papel de ilustración. No hay interés por parte de los editores en desarrollar el género de fotografía cultural, salvo en contados medios donde hay fotógrafos y espacio dedicados al género. Ejemplo de ello es el periódico Reforma.

Este género se ha desarrollado paralelamente por fotógrafos independientes que han retratado a los personajes y eventos trascendentes de la cultura en México, entre ellos Kati Homa, Héctor García y Rogelio Cuéllar.

–Fotografía deportiva. En México, la fotografía deportiva tiene tradición. Desde hace varias décadas se han mantenido publicaciones dedicadas al deporte, donde se han formado fotógrafos excepcionales. Un ejemplo es el trabajo desarrollado por Marcos Celis. Actualmente en estos medios la calidad de la fotografía deportiva es mediocre; las imágenes son de ilustración, sin calidad y propuesta informativa. La misma situación se reproduce en los diarios de información general.

–Vida Cotidiana. Género que se realiza en México desde principios del 1900 por la Agencia Casasola, que documenta la vida diaria en México durante tres décadas. El trabajo de los Casasola en vida cotidiana es extraordinario ya que tienen la enorme visión de documentar lo que sucede con la gente en las ciudades y el campo, creando con ello documentos invaluable con un fuerte valor histórico. La propuesta visual y el compromiso social de los Casasola es enorme. Si se revisan sus imágenes, se encuentran propuestas similares con propuestas realizadas por otros fotógrafos en otras parte del mundo, específicamente el trabajo documental sobre los trabajadores migratorios en NY, realizado por Lewis Hine.

En las décadas de los 50, 60 y 70, los fotógrafos Nacho López y Héctor García realizan fotografía de vida cotidiana; retoman los principios de fotografía de vida cotidiana de Casasola, Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, entre otros. Nacho López es quien más se aboca al género de vida cotidiana documentando al indígena y campesino al igual que las calles de las ciudades, principalmente la Ciudad de México. El trabajo de Nacho es de profundo compromiso social como periodista ante su tiempo. Su responsabilidad abarcaba el hacer fotografía, escribir y cuidar la edición de su trabajo publicado. Tanto Nacho como Héctor García eran fotógrafos de prensa independientes.

Nacho López y Héctor García motivan a una generación de fotógrafos a realizar fotografía de vida cotidiana a finales de la década de 1970 y en 1980,

trabajo que es publicado por periódicos como **El Día, Unomásuno y La Jornada**.

En 1980 en el diario **La Jornada**, el género de vida cotidiana tuvo la misma importancia que la fotografía de información general, creando espacios especiales y suplementos. Actualmente, la fotografía de vida cotidiana ha perdido espacios en la mayoría de los medios impresos, no obstante se continúa realizando por fotógrafos independientes.

--Fotografía policiaca. Género que para algunos editores representa la columna vertebral del medio, ya que en base de las imágenes de nota roja y el sensacionalismo se crea un gran negocio por las altas ventas. Hay que analizar el fenómeno del diario **La Prensa**, uno de los medios que han registrado los más altos tirajes y ventas. Sin embargo, en la mayoría de los medios cubrir la fuente de policía representa un castigo al fotógrafo.

Manuel Buendía hablaba sobre la importancia de cubrir el género de policía, ya que es ahí donde se refleja más fielmente en su más alto nivel la condición humana y el estado de la sociedad. Es ahí donde se forjan los reporteros.

--Sociales. La fotografía de sociales es usada como ilustración. Retrata a las clases altas, lo que brinda status para las mismas clases; para los medios este género representa una ganancia. En la mayoría de los medios existen fotógrafos asignados.

--Reportaje. El reportaje ha tenido aciertos en la historia del periodismo en México. Ejemplos son los realizados por los fotógrafos Casasola, entre ellos están los reportajes sobre Francisco Villa en su Hacienda el Canutillo en Sonora y la marcha de protesta de los de mineros en huelga de Nueva Rosita, Coahuila, a la Ciudad de México.

La revista **Life**, fundada a finales de 1930, es la que desarrolla el reportaje fotográfico. Causó enorme impacto entre los periodistas y editores en el mundo.

En México, el periodista José Páges Llergo funda una publicación dedicada a la fotografía con un perfil político y donde se desarrolla el reportaje. En esta publicación destaca el trabajo de Enrique Díaz. La importancia de Rotofoto es fundamental en la historia del fotoperiodismo en México.

En las décadas de 1950 y 1960, Nacho López realiza reportajes que se publican en revistas con perfil cultural. El trabajo de Nacho López es influenciado por el fotógrafo Eugene Smith de la revista *Life*. Con esta idea trabaja también Héctor García. Ambos fotógrafos mexicanos realizan trabajos para la agencia de fotografía Black Star y la revista *Life*. Los reportajes de Nacho López son con un perfil en la vida cotidiana y los de Héctor García con un perfil político.

Actualmente, el reportaje se publica poco en México. Sin embargo, no hay idea ni espacio en los diarios; son las revistas las que esporádicamente llegan a publicar reportajes que en su mayoría son realizados por fotógrafos independientes.

El reportaje es la máxima expresión del fotógrafo de prensa; es en el reportaje donde el fotógrafo realiza periodismo de investigación con la visión social ante su tiempo.

Las bienales de fotoperiodismo han mostrado la inquietud de los fotógrafos que trabajan para un medio o de forma independiente. La mayoría de los trabajos premiados no fueron publicados por la indiferencia y falta de visión de los editores.

Es importante recalcar que el fotoperiodista en México no se dedica a un solo género; cubre varios diariamente, salvo contadas excepciones. Esto contrasta con la situación en otros países donde el fotoperiodista se especializa en un solo género.

Función social del fotoperiodismo

Informar, crear opinión y provocar emociones. El fotoperiodismo es una herramienta donde se refleja la situación y condición humana.

La situación actual de la profesión en México: fotógrafos, medios y espacios de difusión

La situación actual del fotoperiodismo en la mayoría de los medios refleja una evidente crisis. La fotografía es usada como ilustración. Como consecuencia, no hay espacios reales para la fotografía de calidad en imagen y contenido.

La mejor fotografía de prensa que se produce diariamente no se publica. Las razones son innumerables: van desde los intereses económicos de los editores ante el poder, pasando por la falta de una cultura de la imagen en toda la gente que interviene en el proceso de edición de las publicaciones.

Son contados los medios donde se ejerce el periodismo real y en los cuales existe la figura de editor, el responsable que diariamente selecciona y edita las mejores imágenes que se producen. Es el editor quien exige espacios y defiende la fotografía ante los directivos.

Desafortunadamente, una buena parte de los fotógrafos de prensa es conformista. Para algunos fotógrafos el trabajar para un medio representa una forma de vida: no cuestionan, no exigen, no hay visión, lo mismo les da trabajar en otro oficio. De hecho, muchos de ellos llegan a la fotografía de prensa por accidente. Son pocos los fotógrafos periodistas comprometidos socialmente ante su tiempo.

El fotoperiodista ha ganado espacios en los medios a lo largo de las dos últimas décadas. Profesionalmente, se ha elevado su status como periodista y, en algunos casos, el salario corresponde a su nivel profesional. Hay que recordar que hasta en la década de los 70 el fotógrafo era anónimo ya que las imágenes publicadas no acreditaba su autoría.

Aún así, el fotógrafo tiene retos. Debe luchar y exigir en su medio que se le respete como periodista; debe ganar espacios para su trabajo, derechos de autor, salario digno profesional, seguros de vida, etc. El reto mayor es profesionalizar al fotoperiodista buscando espacios educativos en las carreras de comunicación de las universidades.

El fotoperiodista ha ganado espacios de difusión con su trabajo fuera de los medios, rebasándolos la mayoría de las veces. La presencia del

fotoperiodista es evidente en los concursos donde se premia a la excelencia en fotografía, la exhibición de imágenes en los más importantes museos y galerías, en crear la bienal de fotoperiodismo y la edición de libros de fotografía.

La frontera entre el reportaje y la fotografía documental

No hay frontera, reportaje y fotografía documental son lo mismo ya que las dos definiciones conducen a la fotografía social.

Los medios idóneos para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas.

El medio idóneo es el que va a respetar tu propuesta y el que te dará el espacio para la lectura de tu trabajo de acuerdo a la visión del autor. Es importante buscar el medio que te dará esas condiciones. Los medios son diversos: diarios, semanarios, revistas especializadas o festivales, exhibiciones, la edición de libros e Internet.

Los concursos son importantes ya que independientemente de la difusión del trabajo, ofrecen una posibilidad para obtener un soporte económico que ayuda en la realización de proyectos de investigación que en algunos casos son de alto costo económico ya que implican el uso de equipos y materiales fotográficos, equipos de computación, viajes, etc.

Las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de los futuros profesionales.

Son pocas las opciones de educación para el fotógrafo en México: La universidad Veracruzana es la pionera en la carrera de fotógrafo, la enseñanza es de fotografía en general. Desafortunadamente, no hay especialidades para cada disciplina en fotografía.

Los programas de educación de las carreras de comunicación en la mayoría de las universidades no otorgan a la fotografía un lugar principal. El resultado es que los alumnos salen con una preparación precaria.

Es evidente la enorme necesidad en los jóvenes por los centros de educación fotográfica en México, por lo cual se han generado espacios entre los que destacan:

--La Escuela Activa de Fotografía, fundada en la década de 1980. Ahí se han formado fotógrafos y algunos de sus egresados participan en la fotografía de prensa. La Escuela Activa se ha expandido hacia el Estado de México, Querétaro y Oaxaca.

--A partir de la formación del Consejo Mexicano de Fotografía, se crearon varios proyectos para la difusión de la fotografía. Uno de ellos es el del Fotógrafo Pedro Meyer que realiza un taller abierto los días lunes.

--Andrés Garay, fotógrafo de prensa, fundó la escuela de fotografía Nacho López, con la idea de que los maestros sean fotógrafos en activo.

--Con la formación del Centro de la Imagen, principal institución de fotografía en México, se creó el más importante programa de talleres, donde se invita como maestros a destacados fotógrafos en México y el extranjero. El programa tiene una antigüedad de seis años y la cantidad de alumnos que han participado es innumerable. Los talleres abarcan todas las disciplinas de la fotografía en México.

El Centro de la Imagen cuenta con un programa integral con duración de seis meses para fotógrafos documentales y plásticos. La columna vertebral del taller integral es la materia de teoría de la imagen.

--En el Tecnológico de Monterrey cada año se programa un diplomado de fotografía con duración de seis meses.

--Las becas de jóvenes creadores del FONCA cumple en cierta forma un papel de enseñanza, ya que con base en la producción de proyectos, cada

cuatrimestre se realiza una evaluación a cargo de tutores. Una parte considerable de jóvenes fotógrafos de prensa han ganado esta beca.

--La agencia de información fotográfica Imagenlatina ha formado a varias generaciones de fotógrafos de prensa en más de 16 años.

A grandes rasgos, éstas son las opciones actuales, pero en cierta forma el abanico para la educación de la fotografía se extiende cada día.

El perfil ideal de un fotoperiodista

El fotógrafo de prensa debe tener un profundo conocimiento de la situación político, social y cultural de México, debe de contar con una firme formación estética.

El compromiso social es fundamental y es pilar para la realización de proyectos de investigación. No creo en el periodismo neutral: te comprometes o no ante la realidad social.

El fotógrafo cuenta actualmente con infinitas herramientas que son soporte para el desarrollo de su trabajo: los diversos formatos en cámaras (35mm, panorámicas, formato medio), ópticas en una variedad infinita de lentes, materiales fotográficos como películas y químicos, laboratorios y materiales para impresión de copias de calidad, cámaras digitales, impresoras, programas de diseño y de fotografía. Entre mayor herramientas adquiera, mayor posibilidades tendrá el fotógrafo para traducir en imágenes las realidades que enfrente.

La tecnología digital abre una puerta al fotógrafo actual para la elaboración y difusión de proyectos. La gama es amplia: desde programas de diseño editorial hasta Internet, es una ventana abierta al mundo. El fotógrafo de prensa nunca termina de aprender, por eso, el perfil ideal es que siempre se encuentre abierto al conocimiento y al manejo de las herramientas.

Apoyo de los medios al trabajo de los fotorreporteros.

Es una pregunta con una difícil respuesta, ya que el ideal sería que antes de pensar en el apoyo del medio al fotógrafo, debiera cambiar el medio y ejercer un

periodismo auténtico. Siendo así, automáticamente se elevaría el nivel de reporteros, fotógrafos, analistas, columnistas, caricaturistas, etc.

Fallas frecuente de los jefes, coordinadores o editores responsables de un departamento de fotografía en los medios nacionales.

El principal problema en la mayoría de los jefes o coordinadores de fotografía en los medios en México es la falta de preparación cultural y que no han contado con la visión para realizar un periodismo real. La mayor parte de ellos han tomado el papel de administradores de acuerdo con los intereses del medio, se han convertido en pequeños caciques y en muchos casos, son el principal enemigo del fotógrafo.

La falla se puede corregir preparando culturalmente al jefe o coordinador, quien estaría apoyado por el editor en fotografía, la pieza clave que seleccionará lo mejor de la producción fotográfica y buscará y defenderá los espacios para su publicación. La figura profesional de editor en fotografía todavía se encuentra pendiente.

Nivel en el que se encuentra hoy la foto de prensa y visión personal del futuro de nuestra profesión. Nuevas generaciones.

En general, considero que hay buen nivel en fotografía de prensa, pero se debe a la inquietud de los fotógrafos independientes y de aquellos que rebasan a los medios en los que trabajan. El nivel se refleja fielmente en las bienales de fotoperiodismo y en los espacios ganados en concursos, becas y exhibiciones.

Existe inquietud en el desarrollo del reportaje y ensayo fotográfico, y tenemos bases sólidas para poder hacerlo. El ejercicio de estas disciplinas elevará el nivel de la fotografía de prensa en México. Las nuevas generaciones de fotógrafos deben de crear un lenguaje propio para el desarrollo de su trabajo evitando repetir las propuestas realizadas por los fotógrafos en los 80 y 90, que correspondieron a determinados momentos de la historia de nuestro país.

Se debe de aprender de los ejemplos de la historia gráfica en México y en el mundo para crear un lenguaje propio. México es un país con una fuerte tradición en fotografía.

Propuestas para un mejor desarrollo integral en beneficio de los lectores, los fotógrafos y los medios.

Es necesario un cambio profundo por parte de los directores de los medios que impulsen un periodismo que informe con honestidad y pluralidad, con una visión crítica y analítica. De esta forma los fotoperiodistas tendrán la libertad y el criterio de ejercer imágenes que reflejen los acontecimientos cotidianos e investigue las necesidades sociales del país. Si el lector se encuentra informado, crea opinión y conciencia social ante su realidad.

El ideal es que cambien las condiciones sociales del país. Con la desigualdad tan marcada de clases y la pobreza en la mayoría de los mexicanos no se puede hablar de desarrollo, es necesario el bienestar social para avanzar. Es deber del periodismo el estar atento ante nuestra realidad social y de ser posible contribuir en el desarrollo.

2.2.2 Ernesto Ramírez nació en 1968. Trabajó en **La Jornada** durante cinco años. Actualmente se desempeña como fotógrafo en **Milenio Semanal**. Fue becario del Fonca en el periodo 1998-1999.

Definición de fotoperiodismo.

Lo definiría como una forma de expresión a través de las imágenes, algunas veces de carácter social y otras personal. Es un medio a través del cual el fotógrafo informa, reflexiona, entretiene, interpreta y opina.

Los géneros del fotoperiodismo

La fotonoticia, que intenta registrar en una sola imagen las interrogantes ¿quién?, ¿dónde? y ¿cuándo? El reportaje, que a través de una serie de imágenes pretende responder el ¿cómo? y el ¿por qué? Y el ensayo, una versión más libre, interpretativa y de opinión.

Función social del fotoperiodismo

El fotoperiodismo debe informar y orientar, en la medida de lo posible, a los lectores de un diario, revista o página web sobre los acontecimientos diarios, y también propiciar una opinión pública respecto a hechos noticiosos, siempre en el marco de una ética absoluta.

La situación actual de la profesión en México: fotógrafos, medios y espacios de difusión

Paradójica. A pesar de que hoy la imagen fija o en movimiento es la reina de los medios masivos, en nuestro país los espacios para la imagen se escatiman, sobre todo en los medios impresos.

La frontera entre el reportaje y la fotografía documental

Sin tratar de ser teórico, yo veo la diferencia en la actualidad, la inmediatez y la objetividad de los temas abordados. Un reportaje para ser publicable debe de abordar un tema para un lector promedio; se realiza casi siempre en poco

tiempo debido a que los medios no dan más de una semana para realizarlos; y debe de contemplar cierta objetividad, es decir, que ante un problema tratado debe ofrecer la opinión de todas las partes involucradas. En cambio, el trabajo documental es muy libre, no tiene límite. El fotógrafo puede tardarse años en realizarlo y el tema puede ser tan subjetivo que muy pocos lo entenderán.

Los medios idóneos para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas.

Creo que debido a la coyuntura que viven hoy los medios impresos no hay que desdeñar ni una sola de las opciones que señalas, ya que para participar en una publicación, exposición o concurso lo único que hace falta es generar un buen trabajo fotográfico, porque además una buena imagen se abre paso sola.

Las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de los futuros profesionales.

En los últimos años me parece que han crecido el número de opciones, sin embargo, no estoy seguro que en la mayoría de ellas estén preocupadas por elaborar un buen plan de estudios.

El perfil ideal de un fotoperiodista

Por lo menos, debe estar informado, tener un aparato crítico con el que pueda abordar los distintos temas y ser muy sensible y abierto a todo lo que nos rodea.

Apoyo de los medios al trabajo de los fotorreporteros.

Alentando sus proyectos fotográficos por medio de la realización de los mismos, y peleando el espacio para que se publiquen de la mejor manera.

Fallas frecuente de los jefes, coordinadores o editores responsables de un departamento de fotografía en los medios nacionales.

La historia es bien sabida entre los colegas y casi no se salva uno de los jefes o editores. Resulta que la mayoría de estos personajes una vez que llegan a un espacio de decisión lo toman como un botín. En lugar de defender la imagen y

los espacios para ella, se dejan envolver por el protagonismo y la vanidad, y lo único que hacen es promoverse a sí mismos y mantener a un grupo privilegiado de fotógrafos a su alrededor sin importarles su calidad.

Nivel en el que se encuentra hoy la foto de prensa y visión personal del futuro de nuestra profesión. Nuevas generaciones.

Creo que la foto de prensa vista desde los medios es de muy bajo perfil, a pesar de que cada día muy buenas fotos o reportajes no ven el día de su publicación.

Las nuevas generaciones deberán de continuar con esta lucha interminable entre fotógrafos y directivos y prepararse más para ganar un mejor lugar en el tabulador laboral.

Propuestas para un mejor desarrollo integral en beneficio de los lectores, los fotógrafos y los medios.

En casi todos los medios hace falta la figura de editor fotográfico, pero no sólo para que gane más salario, sino para que sea una persona más capacitada y con poder de decisión en el periódico o revista. Además debería haber un departamento de reportajes especiales, tanto escritos como gráficos, que sea el lugar donde se generen ideas y se revisen desde su origen hasta su publicación los trabajos.

2.2.3 Francisco Mata fue fotógrafo de *La Jornada*, aunque posteriormente se independizó para crear el Grupo Editorial *Desea*, que publica libros y proyectos fotográficos documentales.

Definición de fotoperiodismo.

Es una manera de fotografiar; es trabajar en el campo del fotodocumentalismo con una intención informativa; es buscar explicar situaciones o acontecimientos de una manera sintética; es explorar, plantear dudas y sobre todo, motivar a la reflexión a través de imágenes. El campo más extendido del fotoperiodismo es sin duda el diarismo, pero es necesario distinguir las particularidades del fotoperiodismo para revistas, proyectos de investigación más profundos o el que se realiza para agencias.

Los géneros del fotoperiodismo

Me parece que en general, el fotoperiodismo se adapta a los géneros establecidos por los medios a las secciones de los mismos. Creo que no existen en particular géneros periodísticos fotográficos.

Función social del fotoperiodismo

Ofrecer puntos de vista que enriquezcan la formación de opinión; informar, generar expectativas, sembrar dudas, ofrecer esperanzas, motivar reflexiones, generar interés y ofrecer una opinión adicional de los acontecimientos.

La situación actual de la profesión en México: fotógrafos, medios y espacios de difusión

Indudablemente, siento un desequilibrio absoluto entre los fotógrafos y los medios. La calidad individual de la fotografía de prensa en México es en mucho superior a la calidad y posibilidades de publicación de los medios en su conjunto.

A pesar de esto, debemos distinguir también entre el trabajo por asignación, el trabajo encargado por los medios y los proyectos que de manera

personal y paralela desarrollan los fotógrafos. En esta segunda categoría hace falta mayor entrega, mejor capacitación para investigar y desarrollar un tema y sobre todo, las herramientas para editar y dar forma al trabajo. La falta de espacios para publicar o mostrar estos trabajos redundan en la falta de producción, sin olvidar desde luego las dificultades económicas que conlleva desarrollar un tema fuera de los medios.

La frontera entre el reportaje y la fotografía documental

El primero tiene una clara vocación informativa, una dependencia del reloj de los acontecimientos y, sobre todo, debe estar pensando en el contexto de publicación para el que fue desarrollado. La segunda goza de mayor libertad y, por lo tanto, permite la profundidad y la calidad interpretativa.

Los medios idóneos para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas.

Una vez más recalco la necesidad de diferenciar la práctica del fotoperiodismo. Si nos referimos al diarismo, a la foto estrictamente informativa, sin duda el medio ideal serían los periódicos y revistas. Esto no sucede así, pero sin duda el espacio natural son los medios.

Una posibilidad cada vez más interesante a la que habría que prestar mucha atención es la publicación en páginas de Internet, aunque esto desde luego exige una manera diferente de producir y sobre todo, de editar dado que los medios de lectura de la imagen son diferentes.

Las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de los futuros profesionales.

Pésimas, si no es que prácticamente inexistentes. Tenemos escuelas, talleres y hasta dos licenciaturas, pero la mayoría se basan en aspectos técnicos y desdennan la discusión, la reflexión y el estudio de la foto como fenómeno socio político de comunicación.

El perfil ideal de un fotoperiodista

Técnicamente hábil, inquebrantable en su ética, informativamente incorregible, pero sobre todo, humanamente apto para entender la realidad y opinar sobre ella. Una persona llena de ideas, ávida de comunicarlas, un profesional con un gran interés en expresarse, un trabajador con una enorme cultura y seguridad en su trabajo.

Apoyo de los medios al trabajo de los fotorreporteros.

Con mejores condiciones técnicas y materiales, con un respeto absoluto a su trabajo, respeto que se manifiesta empezando por la toma de opiniones de éstos en las decisiones generales de los medios. Creo que los fotorreporteros deben tener voz y voto al interior de los medios.

Fallas frecuente de los jefes, coordinadores o editores responsables de un departamento de fotografía en los medios nacionales.

En la falta de capacitación para leer las imágenes, en la falta de ideas y propuestas, en la pérdida del respeto profesional de sus compañeros, en la carencia de sentido gremial, en la inseguridad del trabajo personal, en la ausencia de voz ante los directivos, en el lucro personal con el cargo y en la absoluta incapacidad teórica, indispensable para proponer.

Nivel en el que se encuentra hoy la foto de prensa y visión personal del futuro de nuestra profesión. Nuevas generaciones.

La foto de prensa en general, se encuentra en un profundo letargo. Veo a las nuevas generaciones totalmente desmotivadas y apáticas. Percibo incluso un retroceso en cuanto a la situación de los fotógrafos. Por este camino el futuro es sin duda negro. Las nuevas tecnologías y su adaptación sin reflexión y sin contrapropuesta contribuye a esta desmovilización y chambismo del medio.

Propuestas para un mejor desarrollo integral en beneficio de los lectores, los fotógrafos y los medios.

Sin duda alguna, mejores fotógrafos, pero no sólo técnicamente. Me refiero a mejores periodistas y personas. Hay que restablecer al gremio en la lucha por mejores medios. Requerimos también de mejores lectores de imágenes, esto es un público exigente que no acepte malas imágenes ni engaños.

Es necesario y urgente la verdadera creación del puesto de editor de fotografía, separado de la coordinación del departamento. Falta el editor que idealmente no sea al mismo tiempo fotógrafo de planta porque se requiere una distancia y frialdad para poder proponer mejores soluciones gráficas sin mezclar los intereses personales. Se necesita también mayor discusión de parte de los fotógrafos sobre su propio trabajo.

2.2.4 Luis Jorge Gallegos (1965) trabajó como fotorreportero en **Unomásuno, Reforma y El Financiero**. Fue jurado de la IV Bienal de Fotoperiodismo. Actualmente es coordinador de fotografía en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Definición de fotoperiodismo.

Es una actividad que da la oportunidad de expresarse ante cualquier hecho o suceso noticioso por medio de una cámara. Es una manera de participar activamente ante el actuar de la política y los diversos actores de la sociedad, de lo cotidiano y extraordinario. Es hacer del conocimiento colectivo un tipo de información que pueda mover a la reflexión o indignación. O simplemente es una invitación a conocer un suceso o acontecimiento en el cual, como fotógrafo se tuvo la oportunidad de presenciar y registrar, según la visión y experiencia particular, teniendo la oportunidad de compartirlo por medio de una publicación.

El fotoperiodismo es pasión, adrenalina, placer, conocimiento, conciencia, indignación, satisfacción, emoción, decepción, lamentos, frustración entre muchos otros sentimientos encontrados que se pueden experimentar, vivir y transmitir, por medio de él.

Los géneros del fotoperiodismo

En la fotografía periodística mexicana como tal, no existen de manera formal los géneros, pero en la práctica se realizan varios, como son:

- a) Reportaje
- b) Ensayo
- c) Entrevista
- d) Foto cotidiana
- e) Foto noticia
- f) Paisaje urbano
- g) Crónica fotográfica

Estos y otros géneros de la fotografía periodística se deben conscientizar, tanto por quien los realiza como por quién los publica, dándole mayor peso a la intención por género. Esto llevaría a la profesionalización de la actividad, aunque se debe ser consciente de las limitantes y realidades que se viven en el gremio y de su desarrollo, tanto individual como colectivo.

En el aspecto individual faltan las bases de conocimiento que da la enseñanza escolarizada y en México no existe, como en Estados Unidos o España, donde se tiene acceso a la educación superior en la carrera de fotoperiodismo, permitiendo la profesionalización. Aquí en el Distrito Federal se han hecho diversos intentos (algunos desvirtuados por la demanda), con planes de estudios muy generales y enfocados a la publicidad (fotografía comercial), dándole prioridad a la práctica y menos a la teoría. En Jalapa, Veracruz (UAV) ya existe la carrera de fotografía (que no de fotoperiodismo), en Morelos también se están haciendo diversos intentos, aunque no concretados, quizá la única escuela con inclinación a la fotografía de prensa es la escuela "Nacho López", que en un principio intentó ser solamente de fotoperiodismo, sin mayor éxito.

En lo colectivo existe la resistencia a darle mayor peso a las imágenes siendo totalmente contradictoria la reacción. En algunos casos (la mayoría de ellos) es por desconocimiento del poder y la fuerza que tiene una imagen para transmitir un mensaje. Por otra parte es por el gran menosprecio que se tiene al material fotográfico, por pensarse que es repetible en cualquier momento.

Las imágenes fotográficas son únicas e irrepetibles y con gran potencial para transmitir una idea. El desconocimiento, las inclinaciones, los prejuicios e intereses son las principales causas de la autocensura, constituyendo una contradicción en un medio informativo.

El poco compromiso que se tiene y la falta de responsabilidad ante la actividad informativa es algo imperante en casi todo aquel que tiene la maravillosa posibilidad de seleccionar y decidir lo que verán y como lo verán los lectores.

Función social del fotoperiodismo

La función primordial es informar, de ahí se desprende o se liga la manera de cómo hacerlo. Y eso depende de muchos factores como son:

- Conocimiento de lo que se pretende informar
- El lugar desde donde se pretende transmitir la información
- Quién desea transmitir esa información
- Los posibles receptores

Los mensajes se transmiten e interpretan de manera diversa a partir del espacio, tamaño y texto que lo acompañen. Lo que quiere decir es que la responsabilidad de quien elige (fotógrafo o editor) una imagen y el como se publica, se estará transmitiendo una forma de ser y pensar, de esta manera se pueden distorsionar o manipular la información y el mensaje final.

por lo que hay que valorar seriamente el compromiso social y ético, considerando los factores anteriores y otros que no se contemplan en esta ocasión.

La situación actual de la profesión en México: fotógrafos, medios y espacios de difusión

Hay un empantanamiento generalizado, donde no se visualiza quienes de manera inmediata pudieran impulsar a salir de este estancamiento o dar la pauta o ser él o los que muestren a los demás que hay más caminos a conquistar y descubrir que después del horizonte hay mucho más por hacer e inventar.

La frontera entre el reportaje y la fotografía documental

La definición formal que le daría a cada una es la siguiente:

El reportaje es un término que se utiliza en el ámbito periodístico y que se refiere a un tema que conlleva una investigación previa a su desarrollo. El reportaje finalmente se define de manera natural para que sea utilizado como información (denuncia o representación de hechos o espacios) y publicado como tal.

La fotografía documental se estructura sobre la base de un trabajo o hecho que se desarrolla y se concluye, tratando reflejar acontecimientos pasados.

Al definir estos dos géneros, es inevitable contemplar el ensayo, término muy utilizado en trabajos fotográficos y que puede referirse a un trabajo que se realiza, durante un tiempo prologado, sobre un mismo tema o a un trabajo previo a desarrollar. El uso de este término resulta muy polémico porque se emplea de forma indistinta para ambos casos, de ser un previo a un trabajo amplio o ser el de más largo plazo en su desarrollo. Entonces considero que:

El ensayo pudiera ser un previo a desarrollar un trabajo a más largo plazo, si nos basamos en las definiciones de un diccionario. Sin embargo el ensayo pudiera considerarse como el desarrollo personal de un tema, con diversos fines (exposiciones, libros o espacios informativos), y en distintos tiempos.

La realidad nos lleva a comprobar que el conocimiento previo y el tiempo de desarrollo de un tema, no tienen gran valor por los espacios que se les puede designar en una publicación y con ello romper la secuencia e intención de la historia.

Los medios idóneos para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas.

Sin lugar a duda, los mejores espacios son los que cada uno consiga y predetermine que se le respetará la presentación del material que concibió previamente según los intereses, gustos, posibilidades e inclinaciones quedando complacido el autor.

Las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de los futuros profesionales.

La respuesta está contenida en la pregunta.

El perfil ideal de un fotoperiodista

La característica primordial que debe tener un fotoperiodista es el gusto por esta actividad y actualmente se observan descontentos, a tal grado que se podría describir como una frustración generalizada.

Sin duda existe un gusto por la fotografía como tal, más no así por hacer fotoperiodismo, se considera como repetir imágenes de diversos hechos realizados por generaciones anteriores y seguirlas repitiendo (aunque no necesariamente por la falta de creatividad, ni antes, ni ahora), en la actualidad se pretende que los espacios funjan más como medios para presentar un material con características y propuestas personales que sociales, políticas o informativas. Es en ese momento que el desanimo hace su presencia en los autores de esas imágenes al enfrentarse a las verdaderas necesidades (y necedades, en ocasiones de los "editores"), sin entender que una de las funciones primordiales de un medio de comunicación es informar y adicionalmente realizar una propuesta, de principio informativa y consecuentemente fotográfica.

No es sólo una confusión del fotógrafo si no también al interior de los medios lo están, realizando una serie de clichés establecidos que han comprobado su resultado y repitiéndose en diversos medios en apariencia opuestos en su línea editorial, finalmente similares en la presentación del producto.

Podríamos decir que se pasa por una etapa de confusión colectiva, hasta no entender y conscientizar lo que verdaderamente se pretende, definiendo los mecanismos y estilos propios e individuales para llegar a metas claras y definidas.

Apoyo de los medios al trabajo de los fotorreporteros.

Es tan simple y complejo como respetar la creatividad, conocer y reconocer la labor de todos y cada uno de los que conforman una publicación, saliendo al final todos ganadores y satisfechos en términos generales; compensando en la próxima a otro de los miembros afectados de principio. A partir de ello habrá

respeto a la labor del compañero; solo que para llegar a eso debe haber compromiso y conciencia de que son parte de un equipo.

En lo individual es induciendo a cada uno a explorar y explotar su máximo potencial, el cual será variable dependiendo de capacidades.

Fallas frecuente de los jefes, coordinadores o editores responsables de un departamento de fotografía en los medios nacionales.

Por diversas razones se llega a encabezar un departamento de fotografía; la cuestión es la capacidad para ser líder dentro del grupo, lo cual lleva a pensar que ha ganado respeto, confianza y credibilidad, sumando el conocimiento previo de la labor que va a desempeñar, esto, más el aceptar plenamente la función y responsabilidad que conlleva la tarea asumida. Históricamente no ha sido así, por la simple razón que no hay una preparación previa para asumir esa responsabilidad, lo que nos lleva a excesos, revanchismos y hostigamientos desgastantes e innecesarios, que sumergen en la mediocridad permanente su propio ámbito.

Los términos de coordinador o editor en nuestra realidad representan más un estatus que una actividad, fusionándolos regularmente por desconocimiento y falta de preparación o formación, con una experiencia nula, que limita el desarrollo de una labor necesaria e imprescindible en los medios impresos. Tanto uno como el otro, deberían ser complementos de un buen desempeño del departamento de fotografía y de la publicación en su conjunto. Ambos constituyen una fuerza amalgamada. El coordinador, como eslabón que transmite información y planea las coberturas; y el editor fotográfico es quién defiende y consigue que esos esfuerzos sean logros en las paginas finales, usando argumentos sólidos e informados, con pleno conocimiento editorial.

En este punto quizá debemos de llenarnos de esperanzas y tener paciencia a que aparezcan esas figuras y que en las empresas se llegue a comprender la urgentísima necesidad que hay de esas actividades al interior y de manera cotidiana en las publicaciones.

Nivel en el que se encuentra hoy la foto de prensa y visión personal del futuro de nuestra profesión. Nuevas generaciones.

En México podemos admirar trabajos de primer nivel en términos generales, especialmente en los últimos años se han mostrado fotógrafos con gran sensibilidad y gran calidad, quizá desorientados en la forma de presentarlos y la manera de vincularse con sus pares de distintas generaciones, menospreciando de manera injustificada a los antecesores y predecesores, desaprovechando las experiencias que pueden transmitirse mutuamente y perdiendo tiempos valiosos que se pudieran aprovechar en explotar sus propias capacidades sin cometer errores vividos por otros.

Lo cierto es que los fotógrafos, sin duda han rebasado la manera de ver y desarrollar trabajos fotográficos dentro de los medios impresos, por desgracia estos se han quedado en la representación de la noticia, sin reflexionar el contenido de la imagen en términos periodísticos, informativos ó de impacto.

Estas acciones fomentan una distorsión y otras como lo es el dar un magnifico espacio a imágenes que no tienen gran valor periodístico o fotográfico, pensando con ello que proporcionan buen espacio a la fotografía y mezclando lo grandote con lo grandioso, de manera simplista.

Propuestas para un mejor desarrollo integral en beneficio de los lectores, los fotógrafos y los medios.

El respeto al trabajo que desempeña cada uno de los integrantes de un equipo editorial es imprescindible e importante por lo tanto, debe haber respeto y conocimiento de lo que hace el otro para poder valor y defender como propio el trabajo de los demás, llevando a una equidad en el esfuerzo individual, sin que haya protagonismos innecesarios y desgastes absurdos, donde todos pierden incluyendo el lector potencial.

México entra de lleno a la digitalización, donde se están descubriendo varias generosidades de los avances tecnológicos y enfrentándose a los imprevistos como la permanencia de materiales en el almacenamiento, lo que

conlleva a suponer la desaparición de una etapa de la historia, por lo menos lo captado y almacenado en esos respaldos.

La tecnología es un medio que permite enlazar lo insospechable con lo imaginable, llegando a ser una tentación para la alteración de la "realidad", por lo que se deben crear códigos de ética, que responsabilice por lo menos de manera moral, el mal uso que se le pudiera dar a estas herramientas de apoyo. Reflexionemos y creamos que en el gran gremio periodístico algún día entenderá que la mezquindad y la envidia han sido el principal dique que ha bloqueado el desarrollo de posibles crecimientos, desvaneciendo cantidad de proyectos, así como tantos talentos y mentes privilegiadas, valientes y entusiastas que se han perdido en el camino de la incomprensión y la frustración, por no tener cabida en un mundo cerrado a la repetición por la falta de visión.

Actualmente tenemos un sin fin de ejemplos que retomándolos nos debe quedar claro que todo aquel que momentáneamente tiene el poder de decisión ya no es perdurable y esto nos debe llevar a cambios de mentalidad, compromiso y comportamiento con los demás, por la manera tan rápida de circular a todos los niveles de la estructura editorial, bienvenidos los cambios que nos lleven a avanzar y no a retroceder.

01) "Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar"

02) "La empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes" (Susan Sontang)

2.2.5 Enrique Villaseñor es fotoreportero con más de 20 años de experiencia. Dirige la agencia Graphpress y es coordinador de la Bienal de Fotoperiodismo desde su fundación.

Definición de fotoperiodismo.

Fotoperiodismo podría definirse como una forma de comunicación en la cual se describen o testimonian -por medio de la imagen fotográfica- hechos, acontecimientos o situaciones, vinculadas al contexto social.

Esto es, en el fotoperiodismo se cumplen los principios elementales del periodismo clásico: ¿qué?, ¿quién?, ¿dónde? ¿cuándo? Añadiría un elemento importante: el conocimiento del fotógrafo y su opinión respecto del hecho mismo.

Los géneros del fotoperiodismo

No podría enmarcar al fotoperiodismo en géneros determinados, pues, aunque en la práctica de la fotografía sí existen géneros, la actividad fotoperiodística es integral.

Yo definiría al fotoperiodismo como la máxima escuela que puede tener un fotógrafo para iniciarse en cualquier otro género fotográfico. El fotoperiodismo contiene los elementos más importantes para el dominio técnico e intelectual del discurso fotográfico. Aunque el fotoperiodismo esta destinado a transmitir testimonios a través de los medios impresos, no se limita a las imágenes que llegan al publico a través de ellos.

Función social del fotoperiodismo

Comunicar, informar y formar opinión. Ofrecer al público el testimonio del hecho o de la situación. En un plano más personal tenemos también la función editorial, el punto de vista del fotógrafo respecto a ese hecho y reitero, independiente de la posibilidad de publicación que tengan las imágenes. Podríamos hablar entonces de fotoperiodismo y fotodocumentalismo, de fotografía informativa y ensayo. Ambas son disciplinas relacionadas, pero, destinadas a distintos medios

(impresos, o canales de difusión, foros y espacios en los cuales que el autor decida difundir las imágenes).

La situación actual de la profesión en México: fotógrafos, medios y espacios de difusión

Un momento rico en contenido y producción. Los fotógrafos actualmente tienen una conciencia de su papel dentro de la cultura.

El fotógrafo de prensa ha demostrado el valor de su trabajo y el lugar que le corresponde dentro de la cultura social de México.

En los últimas décadas el fotoperiodismo ha madurado. Hoy el fotógrafo tiene una mayor conciencia de su realidad social, tiene una opinión sobre ella y sabe expresarla a través de sus imágenes. Lo mismo podría decirse de muchos medios.

La frontera entre el reportaje y la fotografía documental

Son definiciones compartidas. No existen limitantes entre ellas. El reportaje describe una situación por medio de un conjunto de imágenes y la foto documental lo mismo, documenta un hecho. La única diferencia podría ser metodológica: un hecho puede ser descrito a través de una sola imagen o a través de un conjunto.

En ambos casos existen dos elementos definitorios: el tiempo, el espacio y los elementos o protagonistas. Tal vez, si hablamos de ensayo, podríamos encontrar una forma particular de abordarlo. Primeramente el tema es estudiado y comprendido por el fotógrafo y después, a través de la conciencia del mismo, establece un discurso personal que puede o no estar enmarcado en un espacio o tiempo determinados.

Los medios idóneos para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas.

Cada medio tiene sus características y su objetivo. Lo mismo, para cada proyecto fotográfico existe el medio idóneo. No vamos a exigir a un medio publicar todas las series fotográficas, por muy valiosas que estas sean, que

produce un autor. No sería posible. Tampoco vamos a esperar que una exposición en galería tenga el potencial de difusión que tiene una publicación.

En este momento tenemos frente a nosotros una gran posibilidad para la difusión de la obra fotográfica. El Internet. Mediante la red podemos llegar a millones de personas con una rapidez y eficacia sorprendentes. Una posibilidad nunca antes vista. Pero debemos tener cuidado: para que un proyecto en la red sea eficaz y llegue al público esperado, deberá estar perfectamente concebido y diseñado, de lo contrario se perderá en ese enorme universo de información. Otra valiosa posibilidad es la publicación de libros digitales. Por vez primera los fotógrafos tienen la oportunidad de publicar sus obras y proyectos en libros a un costo muy bajo y con la posibilidad de enriquecerlos con la interactividad y la multimedia.

Las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de los futuros profesionales.

Desgraciadamente, en México no existen aún escuelas formadoras de fotoperiodistas. Aunque en algunas instituciones se enseñan algunos fundamentos técnicos de la profesión, todavía no se diseñan programas de estudio integrales en los cuales el fotógrafo adquiera conocimientos de técnica fotográfica y una cultura general que le permita un mayor nivel de conciencia, involucramiento con la sociedad y eficacia en su mensaje comunicativo.

La gran mayoría de los fotógrafos son autodidactas, forjados en la propia profesión. Muy pocos de ellos tienen una formación profesional sólida. En muchos casos el fotoperiodismo para el fotógrafo es un oficio más que una profesión o proyecto de vida.

Sin embargo, tenemos muchos ejemplos de fotoperiodistas mexicanos autodidactas, que han logrado formarse como profesionales íntegros y con un valioso legado para su gremio y para la sociedad.

El perfil ideal de un fotoperiodista

Una persona inteligente, ágil, informado, con mucho sentido común. Un profesional inquieto y muy creativo que participe y busque respuestas a todas las interrogantes que la sociedad le presenta.

Apoyo de los medios al trabajo de los fotorreporteros.

Primeramente conociendo el verdadero valor y trascendencia de la imagen fotográfica. Si el medio no valora la fotografía, tampoco valorará a sus fotógrafos. Ese es una triste realidad en muchos medios. Para estos, la imagen fotográfica de calidad no vende, por lo tanto no interesa. Como resultado, sus fotógrafos pasan a ser simples artesanos, profesionales de segunda. Un simple complemento para la información escrita.

Afortunadamente también han surgido muchos medios que valoran la imagen fotográfica con todo su potencial informativo, cultural y estético. Para estos diarios y revistas el fotógrafo es también un comunicador, un periodista que llegara a los lectores con un mensaje contundente, valioso y atractivo. Estos medios también hacen periodismo a través de la imagen.

Este proceso esta íntimamente ligado a la demanda del propio público, de los lectores. Cuando los lectores conocen o aprecian el valor de la imagen, son ellos mismos los que –a través de la preferencia del medio- promueven este cambio.

Fallas frecuente de los jefes, coordinadores o editores responsables de un departamento de fotografía en los medios nacionales.

Yo creo que no debemos generalizar. Los jefes o editores no han fallado por sí mismos. La responsabilidad es colectiva, es compartida. Desde un público que, en ocasiones, no valora y exige una imagen de calidad, hasta un medio que no responde a la exigencia de sus consumidores. En este punto, también los fotógrafos tenemos una gran parte de la responsabilidad. El fotógrafo debe generar el cambio desde su propio trabajo, promoverlo, defenderlo gremialmente, buscar su dignificación.

Nivel en el que se encuentra hoy la foto de prensa y visión personal del futuro de nuestra profesión. Nuevas generaciones.

Un excelente nivel. Actualmente la mayoría de los fotógrafos ya tienen conciencia de los alcances de su profesión y abren nuevos espacios para impulsarla. La fotografía de prensa mexicana ya trascendió el nivel informativo para adquirir un mayor nivel dentro de la cultura y el arte.

Estoy seguro que las nuevas generaciones seguirán ese camino. Los logros de las generaciones serán aprovechados y enriquecidos por las nuevas generaciones.

Propuestas para un mejor desarrollo integral en beneficio de los lectores, los fotógrafos y los medios.

Mayor comunicación entre fotógrafos, editores y el mismo público. Discutir objetivos e intereses particulares y compartidos, para definir nuevos caminos en donde todos puedan beneficiarse.

Es urgente que la profesión del fotoperiodista pueda ser incluida en las carreras universitarias como una disciplina autónoma y no únicamente como una pequeña parte de la carrera de comunicación y periodismo.

Abrir espacios para la difusión de la obra fotográfica, galerías, eventos gremiales, foros de discusión y muchas otras actividades que incluyan a los participantes en este complejo sistema de la información.

Se puede concluir al finalizar este capítulo que:

En lo que se refiere al desarrollo y evolución del departamento de fotografía de **Proceso**, éste se encuentra en camino de alcanzar un sistema de trabajo que pretende reunir las óptimas condiciones para el desempeño de los fotógrafos. Con una mejor y más eficiente producción de imágenes, el departamento actualmente ofrece más variedad informativa gráfica en la publicación semanal. Con respecto del cuestionario aplicado a cinco profesionales de la fotografía de prensa, podemos pensar que aunque hace falta unificar criterios se observa con

claridad que existen coincidencias tanto en la definición de fotoperiodismo como en las propuestas para un mejor desarrollo de los fotógrafos y los medios. Me preocupa que esta serie de conceptos no se ejecuten en la práctica actualmente, pero creo que el fotoperiodismo mexicano camina ya esa ruta.

Capítulo 3

Propuesta didáctica para la enseñanza del fotoperiodismo

Con base en las respuestas de los cuestionarios aplicados a cinco fotógrafos profesionales, el perfil del fotoperiodista es exigente. En este capítulo presentamos dicho perfil, construido con las opiniones de los expertos y con la propia.

Más adelante, se esboza ya una propuesta didáctica para la enseñanza del fotoperiodismo, tomada primero desde el ángulo más general ubicando diversos modelos del aprendizaje (de las investigaciones de J. V. García Méndez y M. A. Lasri López) para, posteriormente, trasladar el proyecto de enseñanza de comunicación y periodismo de otras autoras.

Por último, incluyo mi propuesta de programa para la enseñanza del fotoperiodismo. Esta es la que he aplicado tanto en los cursos que he impartido en la Escuela Activa de Fotografía como en la Universidad Iberoamericana y en el Centro de la Imagen, durante los últimos seis años.

3.1 Perfil del fotoperiodista

Pareciera que cada fotógrafo tiene su propia idea del mejor perfil del fotógrafo de prensa. Pocas son las coincidencias entre los fotógrafos entrevistados.

De acuerdo con los cuestionarios aplicados, Marco Antonio Cruz señala que el perfil ideal de un fotoperiodista debe incluir "un profundo conocimiento de la situación político, social y cultural de México, debe de contar con una firme formación estética".

"El compromiso social es fundamental y es pilar para la realización de proyectos de investigación".

Además, dice, el fotógrafo debe dominar el uso de diversos formatos de cámaras y lentes, materiales fotográficos y de impresión, software diversos e Internet.

"El fotógrafo de prensa nunca termina de aprender, por eso, el perfil ideal es que siempre se encuentre abierto al conocimiento y al manejo de las herramientas".

Ernesto Ramírez sostiene que el fotoperiodista como mínimo "debe estar informado, tener un aparato crítico con el que pueda abordar los distintos temas y ser muy sensible y abierto a todo lo que nos rodea".

Por su parte, Francisco Mata lo define así: "Técnicamente hábil, inquebrantable en su ética, informativamente incorregible, pero sobre todo, humanamente apto para entender la realidad y opinar sobre ella. Una persona llena de ideas, ávida de comunicarlas, un profesional con un gran interés en expresarse, un trabajador con una enorme cultura y seguridad en su trabajo".

Luis Jorge Gallegos afirma que la característica primordial que debe tener un fotoperiodista es el gusto por la actividad que desempeña.

Enrique Villaseñor opina que el perfil idóneo del fotoperiodista es aquel que describe a una persona inteligente, ágil, informada, con mucho sentido común. Se trata de un profesional inquieto y muy creativo que participe y busque respuestas a todas las interrogantes que la sociedad le presenta.

De acuerdo con mi experiencia impartiendo cursos sobre fotoperiodismo, considero que el perfil del fotoperiodista implica:

- 1) Interés por la fotografía
- 2) Dominio técnico
- 3) Sensibilidad visual
- 4) Cultura general e información
- 5) Interés y seguimiento de los sucesos diarios
- 6) Sentido de la oportunidad
- 7) Capacidad de síntesis
- 8) Total disponibilidad
- 9) Voluntad a toda prueba (carácter)
- 10) Experimentar una etapa de fogueo y desarrollo profesional

CUADRO 2.

COMPARATIVO: PERFIL DEL FOTOPERIODISTA.

Característica	Menciones	Fotógrafo
Experimentación de una etapa de fogueo, previa a la etapa profesional	1	UC
Formación estética	1	FM
Compromiso social	1	MAC
Dominio de herramientas fotográficas (Habilidad técnica)	3	UC, MAC, FM
Información (cultura general) y capacidad crítica	6	UC, MAC, LJG, FM, ER, EV
Sensibilidad (humana) y apertura	2	FM, ER
Consciencia ética	1	FM
Gusto o interés por su trabajo	2	UC, LJG
Sensibilidad visual (creatividad)	2	UC, EV
Capacidad de síntesis	1	UC
Sentido de la oportunidad	1	UC
Seguimiento de los sucesos diarios	1	UC
Total disponibilidad	1	UC
Voluntad a toda prueba (carácter)	1	UC

3.2 Propuesta didáctica. Fundamentos

La propuesta que sugiero para la enseñanza del fotoperiodismo se basa en la de Julieta Valentina García Méndez y María Alejandra Lastrí López, contenida en Conceptos Fundamentales de Curriculum, didáctica y evaluación para Ciencias Políticas y Sociales (UNAM, 1998).

Según las autoras, las propuestas de formación docente en educación media superior y superior siguen dos vertientes: una referida a la discusión del campo del que se desprenden los contenidos curriculares y otra que se refiere al campo pedagógico.

"El contenido establece un puente entre la disciplina... y su objeto de estudio, y los planteamientos curriculares, con sus intenciones de enseñanza".

En cuanto al proceso de aprendizaje, las autoras sostienen que hay varios modelos de los que el aprendizaje es, o, en su defecto, debería ser.

Ofrecen explicaciones, que, a su juicio, son las más convincentes y cercanas al aprendizaje escolar en educación media superior y superior.

"Los diferentes modelos del aprendizaje coinciden en tres elementos constitutivos que son: Un sujeto que aprende; Un objeto de conocimiento; Una acción que los vincula y constituye. El aprendizaje es una construcción recíproca SUJETO-OBJETO (S-O). Entendiendo que la acción está en el origen de todo conocimiento posible, esta acción los constituye como sujeto y objeto de conocimiento.

La psicología evolutiva orienta la acción posible del sujeto de acuerdo a una etapa de desarrollo.

El desarrollo de la inteligencia surge de las acciones y éstas son estructuras operatorias. El punto de llegada de la evolución intelectual es la posibilidad de pensamiento formal y abstracto que se alcanza aproximadamente en la época de la adolescencia.

Las estructuras operatorias que caracterizan a cada estadio surgen de una estructura anterior, a partir de la cual puede organizarse, de modo que describen un doble movimiento: a la vez que hay cambio hay continuidad, esta

evolución intelectual posibilita el más alto grado de expresión de pensamiento y acción".⁴⁷

Afirma que esta continuidad se encuentra asegurada por la constancia de lo que Piaget llama las *invariantes funcionales: la organización y la adaptación*. Y a su vez, la adaptación está constituida por dos procesos que son las "dos caras de una misma moneda", la asimilación y la acomodación.

"Estas características invariables, que definen la esencia del funcionamiento intelectual, y así la esencia de la inteligencia, son también las mismas características que tienen validez para el funcionamiento biológico en general. Toda la materia viva se adapta a su ambiente o posee propiedades organizativas que hacen posible la adaptación".

Los términos son clara y explícitamente de la biología, sin embargo la diferencia biología/psicología radica en el carácter funcional que tales conceptos adquieren cuando se los refiere a la actividad cognoscente.

En su aspecto dinámico, el funcionamiento intelectual también es caracterizado por los procesos invariables de asimilación-acomodación. Un acto de la inteligencia en el cual la asimilación y la acomodación se hallan en equilibrio constituye una adaptación intelectual.

"Toda conducta es asimilación de lo dado a esquemas anteriores (con y a diferentes grados de profundidad), es decir para que un nuevo objeto pueda ser asimilado es necesario que exista en el sujeto un esquema de acción capaz de incluir este nuevo objeto; y toda conducta es al mismo tiempo acomodación de estos esquemas a la situación actual es decir, que el sujeto debe modificarse en función de las características particulares del objeto a incorporar. De ahí que la teoría del desarrollo recurra necesariamente a la noción de equilibrio ya que toda conducta tiende a asegurar un equilibrio entre los factores internos y externos o más generalmente entre asimilación y acomodación."

"El factor de equilibrio puede ser analizado de una forma relativamente autónoma, no como una balanza de fuerzas en un estado de reposo, sino que lo definiremos como la compensación debida a las actividades del sujeto en respuesta a las perturbaciones exteriores. El equilibrio así

⁴⁷ García Méndez, J.V y Lastrí López, M. A; Conceptos Fundamentales de Currículum, didáctica y evaluación para Ciencias Políticas y Sociales; UNAM, 1998; p. 187

definido es compatible con la noción de sistema. Insistiremos entonces, sobre el hecho de que la perturbación exterior solo puede ser compensada a través de las actividades: al máximo de equilibrio corresponderá un máximo de actividad del sujeto que compensarán, por una parte, las perturbaciones actuales, pero también, por otra parte, las perturbaciones virtuales.”⁴⁸

En términos de didáctica, el factor de desequilibrio de acuerdo con las autoras es un contenido de aprendizaje, problematizado del tal manera que genere en el alumno un conflicto intelectual que lo lleve a desplegar actividades de aprendizaje significativo compensatorias de tal desequilibrio, a la vez que prefigure estrategias de aprendizaje futuras.

Un esquema (una estructura cognoscitiva a fin de cuentas) es una forma “más o menos fluida, y una organización plástica a la cual se asimilan las acciones y objetos en el curso del funcionamiento cognoscitivo”. Acomodan las cosas, nos explican, así como se adaptan y modifiquen su estructura para adecuarse a la realidad.

Dimensiones y Niveles del Proceso de Aprendizaje

Según García Méndez y Lastrí López, las dimensiones en las que se puede dividir al aprendizaje son: la cognoscitiva, la actitudinal y la de habilidades.

--La cognoscitiva se refiere a los procesos eminentemente intelectuales.

--La actitudinal alude a los procesos referidos a los efectos, a la vida emotiva y de relación del sujeto.

--La de habilidades se refiere al despliegue psicomotriz fino o grueso.

“En este sentido, consideramos a la conducta como un despliegue funcional del hombre. Esto significa que si consideramos al hombre como una totalidad integrada y transformadora, toda vez que aparece un fenómeno en alguna de las tres áreas implica necesariamente a las otras dos, por lo tanto, son coexistentes, aunque esta coexistencia no excluye el predominio relativo de alguna de ellas.

⁴⁸ Ibidem; p. 188

Hacemos esta separación a fin de un mejor entendimiento, ya que el aprendizaje presenta dificultades para entenderlo como objeto único y científico, la síntesis de estas dimensiones se da en el fenómeno mismo y no en el nivel teórico. Consideramos al hombre como una totalidad integrada, productor histórico que transforma la naturaleza y en ese proceso crea cultura y transforma su propia naturaleza; es un ser concreto y social, que pertenece a una cultura, clase social, ideología, etc. Y es en esta pertenencia que integra su ser y su personalidad".⁴⁹

Agregan:

"Por otra parte, el hombre es el único de los seres vivos que puede pensarse a sí mismo como objeto, utilizar el pensamiento, concebir e interpretar símbolos universales, crear un lenguaje y practicar el habla, prever, diseñar, evaluar y planificar su acción; utilizar instrumentos y técnicas que modifican su propia naturaleza y producir medios de subsistencia que son la matriz fundamental de todas las relaciones humanas.

Este enfoque de la realidad del hombre como sujeto transformador, nos da el encuadre para trabajar con una teoría del aprendizaje que jerarquiza la capacidad de operación intelectual del individuo, pues a partir de sus características y leyes de funcionamiento, se elaboran estrategias para favorecer el desarrollo cognoscitivo, objeto básico de la enseñanza.

El análisis de proceso de aprendizaje, fundamentalmente enfocado como proceso de comprensión y estructuración de la realidad, se propone explicar en forma detallada los mecanismos y leyes internas que operan en el sujeto cuando aprende.

Esta es la lógica que sostiene la síntesis de las taxonomías del aprendizaje propuestas por algunos autores, como Lafortade, Bloom y algunos otros, en sólo tres niveles".⁵⁰

Las autoras definen la estructura didáctica como la representación formal del proceso de enseñanza-aprendizaje en una situación escolar. Para

⁴⁹ *Ibidem*; p. 192

⁵⁰ *Ibidem*; p. 193

comprenderla, sugieren, es importante revisar las funciones que cumple globalmente la educación.

Citan a S. Paín, quien indica que las cuatro funciones de la educación son:

--La conservadora, ya que el reproducir en cada individuo la normativa de la actividad posible, la educación garantiza la continuidad de la especie humana como tal. Por la transmisión de las adquisiciones culturales de una civilización a cada uno de los individuos, se garantiza la vigencia histórica de la misma.

--La socializante, ya que el uso de utensilios, del lenguaje, del hábitat, costumbres, mediaciones simbólicas, etc. Permiten al individuo convertirse en sujeto. A partir de su sujeción a la legalidad, éste se erige como sujeto social y se identifica con el grupo que se conforma a la misma normativa.

--La represiva garantiza también la supervivencia específica del sistema que rige una sociedad, constituyéndose el aparato educativo en instrumento de control y reserva de lo cognoscible, con el objeto de conservar y reproducir las limitaciones que el poder asigna a cada clase y grupo social, según el rol que le atribuye, en la realización de su proyecto socioeconómico. Individualmente configura un mecanismo de autocontrol.

--La transformadora sostiene que la educación reproduce también las contradicciones sociales, las contradicciones del sistema producen movilizaciones en el sujeto, primariamente emotivas que lo conducen a canalizar mediante compensaciones reguladoras la conservación de su estabilidad, pero que, asumidas por grupos emplazados en el lugar de la fractura, determinan su concientización.⁵¹

Las autoras hacen esta consideración sobre las funciones de la educación para denotar el carácter amplio de su ámbito, que incluye el "institucional escolar".

"Es en un plano institucional educativo, donde se articula el proceso de aprendizaje con el de enseñanza lo que constituye la propuesta didáctica, cuya representación formal, expresamos enseguida; tomando en cuenta las relaciones sincrónicas de sus elementos, y los tres momentos lógicos en los que se sustenta.

⁵¹ ibidem; p. 196

La E.D. es siempre correlativa a un planteamiento curricular y a un sistema de evaluación institucional.

Los procesos lógicos a los que se refiere son planeación, realización y evaluación didácticos".⁵²

⁵² *Ibidem*; p. 197-198

Ubican los ejes analíticos, que son:

De enseñanza	profesor – contenido – estrategias
De aprendizaje	alumno – contenido – objetivos
De comunicación	profesor – contenido - alumno

Y subrayan que cada uno de ellos son condición "necesaria pero no suficiente" para que el proceso enseñanza-aprendizaje escolar se pueda efectuar.

Posteriormente, identifican varios ejes en dicha estructura:

--EJE PROFESOR-CONTENIDO-ESTRATEGIAS (EJE ENSEÑANZA).

"Si aceptamos que la tarea fundamental de la institución educativa --no por eso la única es promover el aprendizaje del contenido curricular por los alumnos, podemos inferir que el profesional que maneja esos contenidos asume su papel de profesor en la medida que se aboca a dicha tarea a partir del diseño, planeación, realización y evaluación de acciones que permitan al alumno operar con los contenidos al nivel amplitud y modalidad marcados por los objetivos institucionales. A estas acciones las llamamos estrategias, y aunque volveremos a explicarlas más tarde, nos interesa señalar que no basta con "conocerlas" o saber que existen, sino elegir la más adecuada en función del contenido a trabajar así concretarlas en la acción.

Ya hemos explicado que la función central del estudiante es aprender los contenidos, y la del profesor promover dicho aprendizaje, es lógico suponer que la clave del desarrollo de las estrategias tiene su punto de partida en la estructura conceptual de la disciplina de la que se desprende el contenido en particular. Es decir, el profesor tiene como referente para su enseñanza lo que está establecido lógicamente en un contenido concreto.

Otro factor alimentador de las estrategias docentes son los objetivos y propósitos, éstos delimitan el nivel, el contenido y la modalidad de acción de la actividad de aprendizaje y le dan sentido a la tarea docente. La actividad del alumno, establecida como consigna en la estrategia docente, es en sí misma una estrategia cuando el alumno asume su rol activo y creativo en el proceso.

Las estrategias, a su vez, contemplan cuatro elementos, a saber: las actividades de aprendizaje hemos

insistido en que el aprendizaje solo es posible en la acción, por tanto las actividades serán diseñadas ad hoc al contenido, éstas a su vez pueden ser las llamadas técnicas didácticas o técnicas y actividades diseñadas ex profeso. Los recursos como representación y sostenimiento de los contenidos son necesarios para la operatividad didáctica, por sencillos o sofisticados que éstos sean, y todos los recursos que van desde la palabra hablada del profesor hasta los recursos educativos por computadora.

Las interacciones son las formas en que se organiza el grupo en función de la complejidad del contenido a trabajar a través de la realización de las actividades diseñadas previamente por el profesor, utilizando los recursos planteados. La sistematización sincroniza todos los elementos de la estructura didáctica a nivel de cursos, unidades y sesiones".⁵³

--EJE ALUMNO – CONTENIDO – OBJETIVO (EJE APRENDIZAJE)

"Dentro de una instancia educativa el sujeto cognoscente (Sc) asume el rol social de alumno; el objeto cognoscible (Oc) bajo esta misma perspectiva transita su carácter a contenido y esta relación Sujeto –Objeto – (S- O) se resignará y quedará delimitada por un objetivo de aprendizaje que determinará el nivel en el que el alumno, por su ubicación en el curriculum, se apropiará de ese contenido".⁵⁴

--EJE PROFESOR-CONTENIDO-ALUMNO (EJE COMUNICACIÓN)

"El rol de enseñar al alumno a operar con los contenidos establece una relación directa de comunicación que es susceptible de análisis hermenéutico.

En lo que toca a la adquisición sistemática, orientada y secuenciada del contenido, el profesor juega un papel importante, apoyado e impulsando el aprendizaje del alumno en forma directa y explícita, ya que tiene que aportar la información y los métodos que constituyen la estructura conceptual de los conocimientos de referencia, así como interpretarla y plantearla críticamente.

De tal manera que el profesor no es un simple informante si no que su actividad fundamental está centrada en la vigilancia de la construcción del aprendizaje en el alumno, pero aunque a nivel estrictamente didáctico, la relación

⁵³ ibidem; p. 199

⁵⁴ ibidem; p. 199

maestro alumno se inscribe necesariamente en la de sistematización enseñanza-aprendizaje".⁵⁵

Las investigadoras señalan que las relaciones sociales y la comunicación son particularmente importantes en el proceso porque explicitan las vinculaciones sistemáticas entre la estructura didáctica como representación de la situación educativa y las relaciones histórico-sociales de los sujetos que intervienen, con su acción como profesionales docentes y como alumnos, así como el uso social que se hace del conocimiento.

Así, tanto la interacción social como la comunicación tienen una función específica en el proceso enseñanza-aprendizaje. Es decir, la extracción y movilidad social, la postura ideológica y política, y la estructura que se presenta en un grupo respecto a la comunicación interna, son determinantes porque expresan los modelos profesionales y culturales en general que interioriza el estudiante y se apropia en forma de actitudes.

De acuerdo con su texto, los momentos lógicos que enmarcan el proceso de enseñanza-aprendizaje a nivel institucional son: planeación, realización y evaluación.

"La planeación es considerada como una hipótesis de trabajo (proyecto) en la que se contemplan todos los elementos involucrados en la estructura didáctica no a un nivel ideal (óptimo) sino tomando en cuenta las condiciones histórico sociales que las relativizan. En este sentido, nos encaminamos a trabajar no con el DEBER SER, sino con la posibilidad de hacer, de tal manera que cuando se planifica, ya se está efectuando evaluación de los elementos didácticos, considerando sus características reales y posibles.

La evaluación institucional puede incluir a todos y cada uno de los elementos de la estructura didáctica, a condición de considerar como interlocutor al componente aludido. Esto es, si requiere saber sobre el comportamiento de los estudiantes debe preguntar a la realidad estudiantil; si requiere saber el comportamiento docente, debe preguntar a la práctica docente y así sucesivamente.

⁵⁵ Ibidem; p. 201

La evaluación es un elemento inherente a la estructura didáctica, no sólo como uno de los tres momentos lógicos que la sostienen, sino como un proceso con fundamentos teórico-conceptuales que plantea núcleos problemáticos, enfoques, procedimientos, técnicas e instrumentos, para la evaluación de: los alumnos, el profesor, los contenidos, los objetivos y las estrategias de enseñanza. Cabe señalar que la evaluación didáctica proporciona valiosa información, por lo que el uso y el destino de la misma así como el propósito de la evaluación deben ser explícitos".⁵⁶

Me parece importante agregar a la propuesta de las investigadoras de la UNAM, un proyecto pedagógico especializado en la comunicación. Sus autoras son Mabel Piccini y Ana María Nethol

De acuerdo con ellas, en el caso de la instauración de procesos de enseñanza-aprendizaje relativos a la comunicación, se presenta una situación compleja, semejante a la que ocurre con el conocimiento del lenguaje: suele olvidarse que en la misma situación pedagógica se está viviendo un proceso de comunicación, "y que los sujetos allí implicados poseen una serie de competencias comunicativas y capacidades de interacción".

"Se tiende a soslayar también, en qué medida es aplicable una reflexión acerca de las condiciones de producción en que se encuentran los sujetos protagonistas en el acto de elaboración de conocimiento. Se olvida, por lo tanto, la dimensión real de la situación comunicativa, y se le reemplaza por un conjunto de contenidos elaborados a priori".⁵⁷

Señalan ambas que intuyen un problema en una instancia comunicativo-educativa: "la disquisición metacomunicacional". La actividad metacomunicacional debe operar permanentemente como un detonador de procesos de reflexión que transformen a la colectividad y al desarrollo de metas de acción en una acción participativa.

⁵⁶ *Ibidem*: p. 203

⁵⁷ Piccini y Nethol; Introducción a la pedagogía de la comunicación; 1994; Trillas; México; p. 108

"Si nos ubicamos en una relación de enseñanza-aprendizaje cuyo tema es la comunicación, la participación colectiva en la conformación del conocimiento es uno de los puntos medulares. Una situación grupal que habla de comunicación construye los referentes con base en el intercambio de conocimientos. La reflexión constituye el proceso grupal e individual que posibilita las sucesivas transformaciones de sujetos en la toma y aprehensión de conocimientos".

La reflexión, si se liga a las perspectivas de acción en una situación grupal arroja, según las autoras, diferentes posibilidades en el orden del proceso de conocimiento:

- Operación metacomunicacional (vinculada a la interacción)
- Operación de intercambio grupal (para observar los diferentes ángulos de un tema)
- Operación de análisis de los diferentes planteamientos (para ordenar las dimensiones de un problema)
- Operación de clasificación (en grupo se ordenan los elementos planteados)
- Operación taxonómica (los elementos se ordenan según criterios)
- Operación interpretativa (se explican los elementos aludidos, según su relación y pertinencia, se interpreta un concepto, un hecho o un fenómeno).

Así, la situación grupal en tópicos de comunicación es doble:

"Esta situación es, por la demás, doble; implica que en una instancia grupal pedagógica a nivel endógeno (es decir, interna al grupo) se está gestando una toma de conocimiento basada en las interacciones y, por otra parte, una posibilidad exógena (del grupo hacia el exterior), donde pueden generarse procedimientos semejantes en el orden de las capacidades y reflexiones producidas en el endogrupo". Digamos entonces que en el mecanismo endógeno que se produce en el grupo (escuela, comunidad, sector), el factor comunicacional constituye una instancia que es constituida de un proceso conjunto que, apoyado en una acción pedagógica, produce conocimiento. Esta propuesta significa asimilar los procesos educativos a formas de comunicación,

y vincularlos con elaboraciones de conocimiento desde una perspectiva epistemológica "no cientificista", es decir, adecuada a las necesidades del grupo de trabajo, a sus competencias culturales y a su nivel de conciencia en un momento determinado".⁵⁸

Finalmente, Mabel Piccini y Ana María Nethol recogen las aportaciones de la epistemología genética de Jean Piaget, cuya concepción original reside en la demostración y afirmación de que la acción es constitutiva de todo conocimiento: "El conocimiento es dependiente de la acción y la acción es productora de conocimiento".

"Poner el punto de partida en la acción implica, por una parte, sustituir las opciones clásicas (primacía del sujeto en el idealismo, del objeto en el empirismo) por un nuevo enfoque: la primacía es la del vínculo práctico, de la interacción, de la acción objetiva. Por otra parte, el acento está puesto en el vínculo práctico, en la interacción, en la acción objetiva.

La asimilación "no implica una relación mecánica entre el sujeto y el objeto, sino una estructuración activa vinculada a las necesidades del sujeto". La asimilación, por tanto, confiere significados al hecho externo, y se vuelve transformadora del sujeto a través de esta incorporación de significaciones e interpretaciones".⁵⁹

Las autoras también defienden la dialogicidad como condición indispensable para descartar el asistencialismo y promover la toma de conciencia. Este aspecto, dicen, "está constitutivamente ligado a la comunicación", ya que todo espacio y acción dialógica implican una situación comunicativa.

Helga Serrano ofrece por su parte algunas propuestas de carácter técnico para la enseñanza del periodismo, que procuraremos adecuar para la enseñanza del fotoperiodismo.

Su primer recomendación es la planificación para lograr la docencia efectiva. Esta, explica, conforma las exigencias de las materias a las expectativas

⁵⁸ *Ibidem*; p. 112 y 113

⁵⁹ *Ibidem*; p. 115

del currículo, la columna vertebral del programa de estudios en cualquier institución.

La docencia efectiva hace posible el aprendizaje esperado. Por eso abordamos brevemente el tema. De acuerdo con Serrano, la planificación implica dos decisiones:

- Qué enseñar (el contenido que se va a transmitir)
- Cómo enseñar este contenido (las técnicas y estrategias que se utilizarán para lograr el aprendizaje esperado, y que están influidos por las circunstancias o condiciones en que se enseña)

En Técnicas de enseñanza del periodismo, Helga I. Serrano propone, como principio de la planificación, la redacción de los objetivos generales y específicos del curso o materia. Estos objetivos pueden adaptarse a la enseñanza del fotoperiodismo:

- Enumerar y discutir las principales aportaciones del periodismo a la sociedad contemporánea
- Explicar las funciones y las responsabilidades de la prensa dentro de un régimen democrático
- Identificar y explicar los géneros del periodismo
- Precisar las características de la redacción periodística
- Describir las funciones de un reportero
- Definir las teorías principales de la comunicación de masas

Posteriormente, señala que la formación del reportero efectivo (fotorreportero, en nuestro caso) incluye:

- Aprehensión, que conlleva las formas o técnicas de adquirir información.
- Comprensión, que implica la aplicación de procesos analíticos de lógica inductiva y deductiva, con el propósito de llegar a inferencias o deducciones

--Expresión, que resulta de los procesos de síntesis o integración del conocimiento nuevo. La expresión de la información periodística, por estar dirigida a un público general, debe ser precisa, concisa y clara.⁶⁰

Serrano indica que al concluir este proceso de formación, el estudiante deberá tener la capacidad de cumplir los siguientes objetivos:

--El uso de las técnicas y herramientas de la investigación.

--La comprensión de cómo localizar y utilizar las fuentes de información accesibles y las no accesibles.

--La redacción de textos dentro del género y la modalidad indicados.

--La valorización de los principios éticos que sostienen y legitiman su gestión profesional.

--El cultivo de las actitudes personales y profesionales que optimizan su desempeño.⁶¹

Recomienda también para la enseñanza del periodismo la práctica supervisada. Esta, dice, es --en un medio-- una etapa sumamente importante en la formación del periodista, "porque le brinda oportunidades valiosas de aplicar, en un contexto profesional, la teoría estudiada" y porque, para la gran mayoría de los alumnos, es el primer acercamiento al mundo real del periodismo.

A su juicio, esta experiencia fuera del salón de clases puede ser formal o informal e independiente.

"La experiencia formal es aquella que se canaliza a través de asignaturas estructuradas con tales propósitos y que forman parte del plan semestral de un programa de periodismo.

La experiencia informal o independiente es aquella que gestiona el propio alumno directamente con el medio de comunicación, al estilo de un internado o empleo temporal, de tiempo parcial o completo".⁶²

⁶⁰ Serrano, Helga; Técnicas de enseñanza del periodismo; 1997; Trillas; México; p. 39

⁶¹ Ibidem; p. 41

⁶² Ibidem; p. 169

3.3 Propuesta didáctica. Programa

Objetivos Generales:

- Conocer los antecedentes del fotoperiodismo, sus diferentes géneros, su desarrollo y evolución, así como el trabajo de los profesionales en este campo.
- Definir el perfil de un fotoperiodista y conocer el sistema de trabajo en medios y agencias de fotografía.
- Apoyos audiovisuales con diapositivas y video.

Unidad 1

Definir la función social del fotoperiodismo y el perfil del fotoperiodista.

1. El fotoperiodismo.
2. Historia del fotoperiodismo en México y en el Mundo.
3. Función social.
4. Perfil del fotógrafo de prensa.

Unidad 2

La organización y métodos de trabajo en el departamento de fotografía. Medios y Agencias fotográficas.

1. El departamento de fotografía.
2. Organización, recursos humanos y materiales.
3. Archivo.
4. Métodos de trabajo.
5. Prioridades informativas.
6. Perfil editorial
7. Edición.
8. Agencias fotográficas.
9. Periódicos y Revistas.
10. Banco de imágenes.

Unidad 3

Conocimiento teórico de la imagen periodística.

1. Expresión fotográfica.
2. Los contenidos en la foto de prensa.
3. La persuasión en la foto de prensa.
4. La lectura de la imagen.

Unidad 4

Géneros en la foto de prensa.

1. La foto-noticia
2. La entrevista, el retrato.
3. Los deportes.
4. El reportaje
5. La foto documental.

Unidad 5

Análisis de la imagen informativa, retos y soluciones.

1. La lectura de la imagen
2. Definición estructural.
3. Análisis visual.
4. Relación texto-imagen.
5. Códigos en la fotografía de prensa.

Se puede concluir que:

No existe --por lo menos en México-- una propuesta para la enseñanza del fotoperiodismo. Hay algunos proyectos didácticos para los docentes que imparten cursos sobre comunicación y, más específicamente, sobre periodismo. Sin embargo, ninguno de los anteriores toma en cuenta a los fotógrafos de prensa. Aún así, estos acercamientos me parecieron valiosos para comenzar a aproximarnos a la didáctica del fotoperiodismo.

Conclusiones

Tomé una cámara por primera vez en el verano de 1983. Pasaron siete años antes de que me pagaran por hacer fotos, y pasó más tiempo antes de que yo mismo pudiera considerarme fotoperiodista.

Once años de experiencia profesional me hicieron un convicto de la necesidad de preparar a los fotorreporteros en el aula. De ahí la inspiración para realizar este proyecto de investigación.

Del primer capítulo, dedicado al sostén teórico de la imagen y la fotografía de prensa, se desprende que el fotoperiodismo es una actividad múltiple: artística, informativa, de carácter social y con memoria histórica.

Sin embargo, de la lectura de los teóricos, concluimos también que la prensa moderna, particularmente la mexicana, se inclinan por la fotografía más por su posibilidad comercial que por su valor informativo y generador de opinión.

Es posible que no se le asigne el valor que merece porque la imagen periodística es incomprendida. Como dice Vilches, ciencias como la semiótica y la retórica de la imagen aún luchan por su independencia. Además, es evidente que los trabajos prácticos en la materia sean inaccesibles para el gran público dada su complejidad teórica.

Fueron los avances en materia de reproducción e impresión los que originaron el nacimiento del reporterismo gráfico de acuerdo con Alcoba, quien afirmó que la juventud se sentiría atraída hacia ella. Y así fue. Sin embargo, en México, el problema no fue tanto la dificultad de manejar la técnica, sino el vacío formativo en la academia. El fotoperiodismo informa, por lo tanto, es preciso tener una base sólida de conocimiento para convertirse en aquel que informa a otros.

Podemos concluir que la ausencia de preparación académica de los fotorreporteros mexicanos es una consecuencia del valor secundario asignado históricamente a la fotografía en los medios de comunicación impresos.

Miguel Angel Granados Chapa sostiene que "la esterilidad y la decadencia" de la foto de prensa se debe a la corrupción que prevalece en el gremio. Me parece que su afirmación es sin duda parte del problema. Pero casos como el de **Proceso**, compuesta por profesionales libres y honestos, confirman que la corrupción no es la única causa.

Abundando en las necesidades educativas de los fotorreporteros, Lorenzo Vilches, al explicar que la relación de la lectura visual está fuertemente determinada por la información o cultura general que posea el lector de la imagen en cuestión nos hace reflexionar también en el generador de la propia imagen. La imagen es una proposición, de modo que el conocimiento y cultura del fotógrafo determinan la imagen que generará y a la postre, informará o hará exactamente lo contrario. Por eso, lo responsable es preparar a los fotoperiodistas.

Si el contexto funciona como soporte fundamental para la comprensión e interpretación del discurso visual, debe ser claro tanto para el lector como para el fotógrafo. La semiótica visual provee de una tipología discursiva de la imagen, un punto de vista a transmitir.

Insisto: lo responsable es preparar al fotorreportero, de quien depende la producción, porque el segundo momento del acto fotográfico es la lectura de su imagen, un segmento de la realidad.

Este primer capítulo fue un intento por sintetizar los esfuerzos de los teóricos españoles. Ya que no hay contundencia teórica en la bibliografía nacional, el segundo capítulo propone rellenar el hueco con la experiencia de prestigiados fotógrafos mexicanos de prensa.

Mientras formamos fotoperiodistas de sólida formación académica e investigadores especializados, esta parte del presente proyecto intenta recuperar la riqueza de la experiencia para, posteriormente, formular un cuerpo teórico.

Una primera experiencia es la de la revista **Proceso**, en su departamento de fotografía. Si bien no se ha logrado todo, sí se ha avanzado en asignarle a la fotografía el valor que se merece. En el semanario, la fotografía de prensa no es un accesorio. Tiene su propio espacio y mérito.

También en el capítulo segundo se recogen experiencias individuales. Ahí están las de Marco Antonio Cruz, Luis Jorge Gallegos, Francisco Mata, Ernesto Ramírez, Enrique Villaseñor y las propias.

En sus opiniones encontramos coincidencias que reproducimos a manera de conclusión:

--Los fotoperiodistas deben foguarse, contar con una sólida formación estética, deben estar comprometidos con su sociedad. Además, deben dominar las herramientas técnicas para su labor, y previamente deben haber fortalecido su bagaje informativo y su cultura.

Deben ser sensibles ante lo que miran, comprenderlo. Su trabajo debe estar regido por la ética y el sentido de la oportunidad.

No son tan similares sus clasificaciones de los géneros fotoperiodísticos.

Marco Antonio Cruz los divide así: Fotografía política, Fotografía cultural, Fotografía deportiva, Vida Cotidiana, Fotografía policiaca, Sociales y Reportaje.

Ernesto Ramírez clasifica los géneros en fotonoticia, reportaje y ensayo, mientras que Francisco Mata y Enrique Villaseñor afirman que, propiamente, no existen los géneros fotoperiodísticos.

Luis Jorge Gallegos considera que existen los siguientes géneros: Reportaje, Ensayo, Entrevista, Foto cotidiana, Fotonoticia, Paisaje urbano y Crónica fotográfica.

Los fotógrafos citados consideran que la función social del fotoperiodismo tiene que ver con informar, orientar, crear opinión, ser reflejo de la sociedad, provocar emociones, generar expectativas, sembrar dudas, motivar reflexiones e, incluso, dar esperanzas.

Estiman que la situación de la profesión en México está en crisis. La fotografía tiene un segundo término, siempre detrás del texto. Faltan espacios en los medios y publicaciones especializadas, según sus testimonios. Opinan también que es urgente la creación de la figura del editor, que defienda el trabajo de sus compañeros.

La apreciación de la crisis no la comparte Villaseñor, quien observa que éste es un momento rico en contenido y producción fotográfica.

Es unánime la declaración de que no hay opciones de enseñanza para la preparación de los futuros fotógrafos profesionales. Todos destacan la labor de la pionera Universidad Veracruzana y otros lugares como la Escuela Activa de Fotografía, el Centro de la Imagen, entre otros.

Las apreciaciones de los profesionales para el mejor desarrollo de la profesión varían, aunque están de acuerdo en la sensibilización de los directores de los medios y en la insistencia sobre la necesidad del editor fotográfico. Algunos defienden propuestas como el establecimiento de centros de reportajes especiales en los medios y la lucha por el respeto del trabajo del fotógrafo y de todo integrante de un equipo editorial. Uno de ellos (Gallegos), sugiere que ante el embate tecnológico se asuman códigos de ética para evitar el mal uso de las máquinas.

También sugieren que el fotoperiodismo se convierte en una carrera autónoma, independiente de la de Ciencias de la Comunicación o Periodismo y que se aumenten los sitios donde pueda difundirse la obra fotográfica.

No existe --por lo menos en México-- una propuesta para la enseñanza del fotoperiodismo. Hay algunos proyectos didácticos para los docentes que imparten cursos sobre comunicación y, más específicamente, sobre periodismo. Sin embargo, ninguno de los anteriores toma en cuenta a los fotógrafos de prensa. Aún así, estos acercamientos me parecieron valiosos para comenzar a aproximarnos a la didáctica del fotoperiodismo.

Fuentes

Bibliografía

- Alcoba, A.; 1988; Periodismo gráfico (fotoperiodismo); Madrid; Fragua
- Almasy, P.; 1975; La photographie: moyen d'information; París; Tema
- Aparici, R. y Ga Matilla A.; 1987; Lectura de imágenes; Madrid; Ediciones de la Torre
- Arnheim, R.; 1976; El pensamiento visual; Buenos Aires; Editorial Universitaria
- Aumont, J.; 1992; La imagen; Barcelona; Paidós
- Barthes, R.; 1970; El mensaje fotográfico; VV; AA Comunicaciones; Buenos Aires
- Barthes, R.; 1990; La cámara lúcida; Barcelona; Paidós
- Beceyro, R.; 1978; Ensayos sobre fotografía; México; Arte y Libros
- Cartier-Bresson, H.; 1952; The decisive moment; New York; Simon & Schuster
- Cebrián, M.; 1991; Géneros informativos audiovisuales; Madrid; Ciencia
- Clark, M.; 1991; Impresiones fotográficas; Madrid; Julio Ollero
- Costa, J.; 1977; El lenguaje fotográfico; Madrid; Ibérico Europea
- Davis, F.; 1979; La comunicación no verbal; Madrid; Alianza

- Dondis, D.A.; 1976; La sintaxis de la imagen; Barcelona; Gustavo Gili
- Dubois, P.; 1986; El acto fotográfico; Barcelona; Paidós
- Dumn, P.; 1988; Press photography; Somerset; The oxford Illustrated Press
- Erasquin, M.A.; 1995; Fotoperiodismo: formas y códigos; Editorial Síntesis; Madrid
- El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual; 1985; Universidad Autónoma de Chapingo; México
- Flusser, V.; 1990; Hacia una filosofía de la fotografía; México; Trillas
- Font, D.; 1981; El poder de la imagen; Barcelona; Salvat
- Fontcuberta, J.; 1982; Estética fotográfica; Barcelona; Blume
- Fontcuberta, J.; 1990; Fotografía: conceptos y procedimientos: una propuesta metodológica; Editorial Gustavo Gili; Barcelona
- Freund, G.; 1980; La fotografía como documental social; Editorial Gustavo Gili; Barcelona
- García Méndez, J.V y Lastrí López, M.A.; 1998; Conceptos Fundamentales de Curriculum, Didáctica y Evaluación para Ciencias Políticas y Sociales; UNAM, México
- Gibson, J.J.; 1974; La percepción del mundo visual; Infinito; Buenos Aires
- González Arriaga, J.A; 1979; La fotografía como lenguaje; Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM)

- Hedgecoe, J; 1982; Manual de Técnica Fotográfica; Madrid; Blume
- Hill, P. y Cooper, T.; 1980; Diálogo con la fotografía; Editorial Gustavo Gili; Barcelona
- Keene, M.; 1993; Practical Photo-journalism; Focal Press; Londres;
- Keene, M.; 1993; Práctica de la fotografía de prensa: Una guía para profesionales; Editorial Paidós; España
- Keim; J.A.; 1971; Historia de la fotografía; Oikos-Tau; Barcelona
- Lewis, G.; 1991; Photojournalism: Content and Technique; Dubuque; WCB Pub
- Peltzer, G.; 1991; Periodismo iconográfico; Rialp; Madrid
- Pericot, J.; 1987; Servise de la imagen; Ariel; Barcelona
- Perweiler, G.; 1984; Studio Still Life: Secrets of Photography; American Photographic Book Publishing; New York
- Pierantoni, R.; 1984; El ojo y la idea; Paidós; Barcelona
- Plecy, A.; 1975; La photo: art et langage: Grammaire élémentaire de l'image; Verviers; Marabout
- Roche, D.; 1982; Ecrit sur l'image; Etoile; Paris
- Rothstein, A.; 1970; Photojournalism; Amphoto; New York

- Sempere, P.: 1968; La comunicación audiovisual; INP; Madrid
- Sontag, S.: 1981; Sobre la fotografía; Edhasa; Barcelona
- Souguez; 1981; Historia de la fotografía; Cátedra; Madrid
- Tausk, P; 1978; Historia de la fotografía en el siglo XX: De la fotografía artística al periodismo gráfico; Gustavo Gili; Barcelona
- Thibault-Laulan, A.M.; 1973; El lenguaje de la imagen: estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias; Marova; Madrid
- 30 años de fotoperiodismo internacional; 1989; World Press Photo, CNCA, INBA y Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo; México
- Vilches, L.; 1991; La lectura de la imagen: prensa: cine televisión; Paidós; Barcelona
- Zunzunegui, S.; 1984; Mirar la imagen; San Sebastián y Universidad del País Vasco
- Zunzunegui, S.; 1989; Pensar la imagen; Cátedra; Madrid

Hemerografía

González Rosas, Blanca, Proceso, 4 de noviembre del 2001, número 1305

Entrevistas

- Marco Antonio Cruz. Septiembre del 2001
- Ernesto Ramírez. Septiembre del 2001
- Francisco Mata. Septiembre del 2001
- Luis Jorge Gallegos. Septiembre del 2001
- Enrique Villaseñor. Septiembre del 2001

Anexo 1

Repaso histórico: Evolución de la fotografía de prensa

Definidos los conceptos fotoperiodismo e imagen pasaremos a la historia del fotoperiodismo que ofrecen Josep L. Gómez Mompert y Enric Marín Otto. Ambos afirman que durante el siglo XIX, la historia de la fotografía apenas influyó, directamente, en la evolución del periodismo. Asimismo veremos un breve esquema sobre su desarrollo y evolución en México y en el mundo.

"Las fotografías no podían ser publicadas en la prensa por falta de procedimientos técnicos, aunque ya en el siglo XIX se puede hablar de fotografías periodísticas o documentales, como las de la guerra de Secesión norteamericana, en contraposición a las meramente decorativas o artísticas. Superadas ya buena parte de las limitaciones técnicas, la fotografía hizo su entrada en la prensa a finales del siglo XIX. Las primeras fotografías publicadas en los periódicos representaban objetos o personas estáticas...

"Cuentan que fue hasta la tercera década del siglo XX que se registró "una verdadera revolución del periodismo gráfico": el fotoperiodismo comenzó a relatar acontecimientos. Aparecieron cámaras cada vez más ligeras, manejables y sensibles (como la Ermanox y la Leica) que "permitieron lograr instantáneas que captaban el dramatismo de la vida real de una manera nueva, mucho más directa".⁶³

Siguen su relato:

"La posibilidad de hacer fotografías sin flash y silenciando el disparador posibilitó la captación de escenas vivas, sin pose, en las que ya no importaba tanto la nitidez de la imagen, como el tema y la emoción que suscitara en el lector. El inicio de esta nueva tendencia se puede situar en Alemania, donde surgieron grandes reporteros fotográficos, como Erich Salomon o Felix H. Man. El fotógrafo de prensa

⁶³ Historia del Periodismo Universal; Ed. Síntesis, Madrid, 1999; p. 199

dejó de ser un empleado subalterno para convertirse en un periodista de rango profesional elevado, como lo prueba el hecho de que comenzaran a publicarse fotografías con firma y se valorara a los fotógrafos como verdaderos artistas, que logran la mayor fuerza de expresión periodística en sus fotografías. A partir de los años treinta surgieron célebres foto-reporteros, entre los que enseguida destacó Robert Capa, al que se añadieron a lo largo de las siguientes décadas otros como John Loengard, George Silk, John Sadovy, Larry Burrows, Paul Scuter, Jean Roy, Georges Didognot o Walter Bonatti".⁶⁴

En contra de lo que comúnmente se piensa, la revista gráfica fue un invento europeo, no norteamericano. Alemán, de hecho.

"Desde los años veinte, revista populares alemanas, con tiradas en torno a los 2,000,000 millones de ejemplares, como la Berliner Illustrierte Zeitung (fundada en 1891) o la Münchner Illustrierte Presse, comenzaron a utilizar la fotografía para contar un suceso, como entidad propia e independiente del texto. Las fotografías de Salomon —que se encargaba también de redactar los textos que las acompañaban— en la Berliner Illustrierte se hicieron famosas por su habilidad para reflejar sucesos noticiosos, superar las medidas de seguridad, y "fabricar" fotografías sensacionalistas, las preferidas por el público. Stefan Lorant, redactor-jefe de la Munchner Illustrierte Presse, introdujo una novedad: no publicar sólo fotos aisladas, sino contar una historia completa mediante una sucesión de fotografías, que llenaban varias páginas de la revista. Además, comenzó a publicar reportajes no sólo sobre personajes o hechos importantes, sino sobre la vida cotidiana y las masas populares...

"Más tarde, el modelo de revista gráfica fue adoptado en Francia. En en 1928 Lucien Vogel comenzó a publicar Vu, con importantes despliegues de reportajes fotográficos. Su estilo moderno y su presentación contribuyeron a su éxito, "pero la falta de publicidad —debida en parte a la ideología de izquierdas de la revista— obligaron a Vogel a dimitir y Vu desapareció en 1938".⁶⁵

⁶⁴ *Ibidem*; p. 199-200

⁶⁵ *Ibidem*; p. 200

Después, el fotoperiodismo se popularizó en los Estados Unidos, donde adquirió características propias. Henry Luce hizo hallazgos, como en la década de los treinta, cuando se interesó en la parte ilustrada de Time.

"El 23 de noviembre de 1936 apareció el primer número de Life, un semanario que se convertiría en la más importante de las revistas gráficas del mundo. En seis meses –con la participación de fotógrafos y periodistas huidos del nazismo–, la tirada de Life se multiplicó por dos, pero las pérdidas fueron creciendo hasta alcanzar 6,000,000 de dólares. A partir de esta cifra, Luce consiguió poner la revista bajo control y las pérdidas se convirtieron en beneficios al cabo de poco tiempo. Para ello, fue fundamental el incremento de la publicidad, que desde el primer número ocupaba un tercio de la revista. En un país como Estados Unidos, donde la prensa diaria era exclusivamente local y regional, los anunciantes buscaban soportes de ámbito nacional. Una revista como Life podía cubrir ese hueco, máxime cuando su difusión comenzó a contarse por millones, gracias a la atracción que sus fotografías ejercían sobre los lectores...

"Life no fue por tanto la primera publicación que utilizó fotografías, pero –aprovechando la experiencia de las revistas gráficas alemanas y de Vu, la influencia del cine y los progresos en las técnicas de impresión, sobre todo a color– definió el estilo informativo del fotoperiodismo. Life convirtió la fotografía en un lenguaje alternativo al periodismo tradicional, un medio de información no supeditado al lenguaje alternativo al periodismo tradicional, un medio de información no supeditado al lenguaje escrito, en el que el texto se convertía en un apoyo de la imagen. El foto-reportaje describía un acontecimiento, una región, un personaje, etc., aplicando normas semejantes a las que se podían seguir en un reportaje escrito, filmado o radiado".⁶⁶

Rezaba el famoso "manifiesto de Life", que apareció en su primer número: "Ver la vida, ver el mundo; ser testigo de los grandes acontecimientos; contemplar el rostro de la pobreza y los gestos del orgullo; ver cosas extrañas – máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la Luna–, ver el trabajo del hombre, sus pinturas, torres y hallazgos; ver cosas que ocurren a miles de millas de

⁶⁶ *Ibidem*; p. 200-201

distancia, cosas ocultas y descubiertas; cosas peligrosas que van a suceder; las mujeres que aman los hombres y muchos niños; ver y gozar con lo que se ve; ver y divertirse; ver y ser instruido”.

El manifiesto comprendía la teoría y la técnica de la visualización de la noticia, que sería retomado posteriormente por la televisión. El activo más importante de Life eran los fotógrafos colocado alrededor del mundo, bajo la supervisión del director del departamento fotográfico (Wilson Hicks, entre 1937 y 1950). El sentido mesiánico de la personalidad de Luce contagió también a Life.

“Las páginas de Life destilaban un sentimiento de autosuficiencia. Así se reflejó en el primer número, en el que aparecía la foto de un niño recién nacido en el quirófano, en manos del ginecólogo. Esta foto, considerada de mal gusto en la época, fue prohibida en varios Estados y, años más tarde, Life volvió a publicarla recordando que “los editores de Life nunca cambian de criterio”. Luce utilizó su revista al servicio del patriotismo norteamericano como se comprobó durante la II Guerra Mundial y en la guerra fría) y de sus particulares ideas políticas. Por eso, las fotografías de Life pocas veces reflejaban aspectos desagradables. Los lectores esperaban encontrar temas amables, sentimentales, cercanos a su propia vida (cuando ésta tenía algo positivo que ofrecer) o idealizados (artistas de cine, paisajes exóticos, etc.), cuando las circunstancias eran difíciles. Life podía considerarse un reflejo más del denominado “sueño americano”: una mirada sentimental y triunfalista al mundo visto desde los Estados Unidos como su “necesario” centro neurálgico. La utilización masiva y técnicamente perfecta de la fotografía daba a Life una gran carga de veracidad, ante la opinión popular de que la imagen no puede mentir, sin darse cuenta de su posible manipulación...

“Es sabido que Life llegó a ser la más famosa publicación mundial. En 1937 vendió un millón de ejemplares y en 1971, con llegó hasta los ocho millones. Varias publicaciones la imitaron, entre ellas Loo (1937, EU), Picture Post (1938, Inglaterra), Match (1938, Francia; refundada posteriormente como París Match) y Epoca (Italia). Revistas de gran tradición en la historia del periodismo norteamericano (como Collier's y Saturday Evening Post) se pasaron a la fórmula de Life. “En España, aunque ya antes de la guerra civil había habido revistas gráficas de gran éxito popular, como

Estampa (1928) y Crónica (1929), sólo en los años cincuenta aparecieron varias revistas que seguían directamente el modelo, más que de Life, de Paris Mach, como La Actualidad Española (1952), Gaceta Ilustrada (1955) y Blanco y Negro (reaparecida en 1957).⁶⁷

Sin embargo, cuando Life parecía estar en su mejor momento, cayó en definitiva.

"Diversos factores produjeron la desaparición de Life en diciembre de 1972: la inflación, su colosal magnitud, el envejecimiento de su fórmula, el incremento de su tirada por encima de sus posibilidades publicitarias y sobre todo la competencia de la televisión. Para mantener su situación de privilegio mundial, Life debía invertir millones de dólares. Mientras sus gastos de impresión, papel, sueldos y envío se multiplicaban, la publicidad la abandonaba camino de la televisión y de revistas especializadas, con públicos menos numerosos pero más homogéneos. Al desaparecer el Saturday Evening Post, Life se lanzó sobre sus suscriptores, alcanzando los ocho millones de ejemplares. Para mantener los costos de producción correspondientes a una tirada de este calibre tuvo que subir el precio de la publicidad, superando los precios de la publicidad televisiva. En un intento desesperado por salvarse, Life redujo voluntariamente en 1971 su tirada a poco más de cinco millones de ejemplares. Los costos de impresión y transporte eran de 20 centavos por ejemplar, cuando los suscriptores pagaban 17 centavos. Hubiera sido necesaria una ingente masa de publicidad para sostener la revista y todo indicaba que la deuda iría creciendo, por lo que se decidió finalmente el cierre de la revista...

"El modelo de revista gráfica clásica había desaparecido". Life trató de reinventarse como revista mensual en 1978, bajo un modelo diferente. Lo mismo procuraron varias revistas gráficas europeas. Algunas cambiaron de estilo, otras desaparecieron".⁶⁸

Life dejó de circular en el año 2000.

⁶⁷ *Ibidem*; p. 201-202

⁶⁸ *Ibidem*; p. 202-203

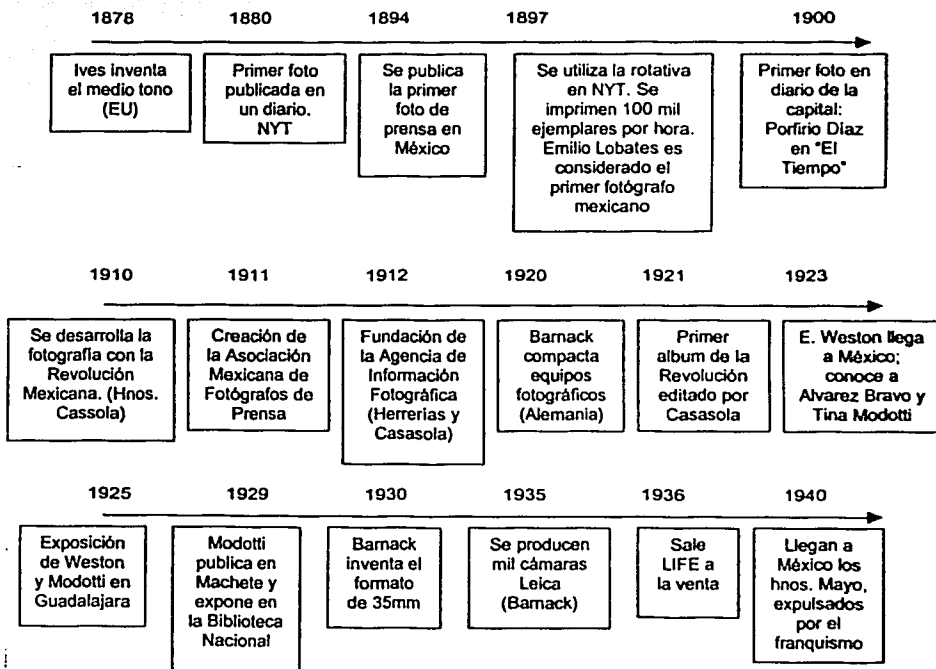
Cronología:

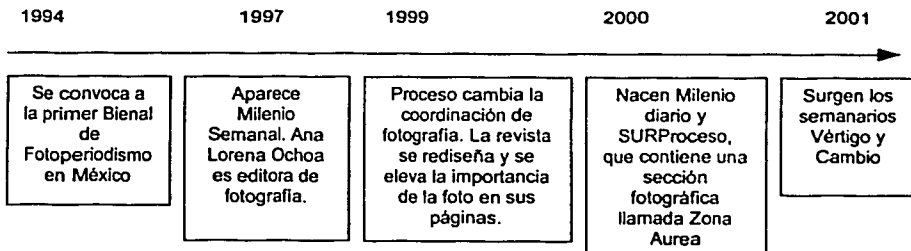
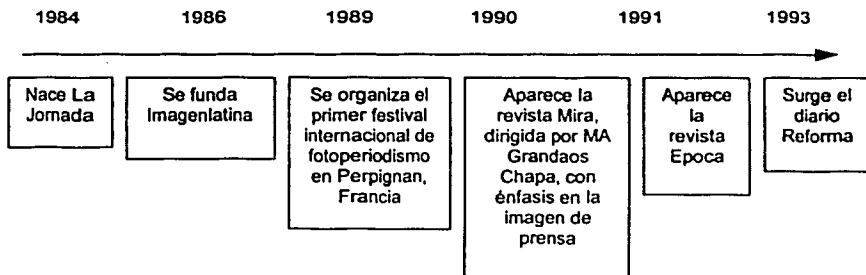
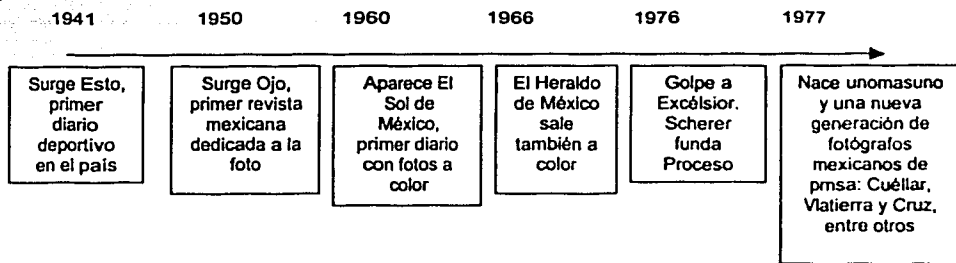
- 1826** Primer fotografía en el mundo (Niepce)
- 1878** Ives inventa el medio tono en Estados Unidos
- 1880** Se publica la primer fotografía en un diario. Se trata de una foto del Puerto de Nueva York, en el NEW York Times. El diario se imprime en prensa plana
- 1894** Se publica la primer fotografía de prensa en México, en el semanario El Mundo Ilustrado, de Puebla
- 1897** Se utiliza por primera vez la rotativa en el New York Times. Logra un tiraje de 100 mil ejemplares por hora. Emilio G. Lobates es considerado el primer fotógrafo de prensa en México. Porfirio Díaz se convierte en el primer presidente mexicano retratado en el país
- 1900** Se publica la primera fotografía en un diario capitalino. Sale retratado Porfirio Díaz con el ejército en El Tiempo
- 1910** Inicia la Revolución Mexicana, gran tema para el desarrollo de la fotografía de prensa en México. Se desarrollan los Casasola
- 1911** Se crea la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, como consecuencia del fusilamiento de un fotógrafo por el Ejército Zapatista de Morelos. Lo preside Agustín Casasola
- 1912** Fundación de la Agencia de Información Fotográfica, de Herrerías y Casasola
- 1920** Barnack compacta los equipos fotográficos en su laboratorio, en Alemania
- 1921** Primer album fotográfico de la Revolución Mexicana, editado por Casasola
- 1923** Edward Weston llega a México y conoce a Manuel Álvarez Bravo y a Tina Modotti, cuando ambos rondan los 20 años de edad
- 1925** Exposición fotográfica de Modotti y Weston en Guadalajara

- 1929 Primera publicación de Modotti en **El Machete**, del partido comunista. **Expone en la Biblioteca Nacional con la presentación de Siqueiros**
- 1930 Barnack inventa el formato de 35mm y la cámara Leica
- 1935 Se producen las primeras mil Leicas
- 1936 Se venden 50 mil cámaras en el año. Sale LIFE a la venta
- 1940 Llegan a México los hermanos Mayo, fotógrafos españoles expulsados durante el franquismo. Traen consigo las primeras Leicas que se usan en el país
- 1941 Surge **Esto**, primer diario deportivo y gráfico del país
- 1950 Héctor García registra el movimiento ferrocarrilero. Se publica la primer revista dedicada a la foto de prensa en México: **Ojo**. Se editan sólo once números
- 1960 Aparece **El Sol de México**, primer diario con fotos a color
- 1966 Surge **El Herald de México**, también a color
- 1968 Héctor García cubre la masacre de Tlatelolco
- 1976 Golpe a **Excélsior**, Scherer funda **Proceso**
- 1977 Nace **unomasuno**. Surge una nueva generación de fotógrafos de prensa en México: Rogelio Cuéllar, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz y Andrés Garay, entre otros
- 1984 Nace el diario **La Jornada**
- 1986 Se funda **IMAGENLATINA**, agencia de información gráfica
- 1989 Se organiza el primer festival internacional de fotoperiodismo en Perpignan, Francia

- 1990** Aparece la revista **Mira**, bajo la dirección de Miguel Angel Granados Chapa, con especial énfasis en la imagen de prensa
- 1991** Aparece la revista **Epoca**
- 1993** Surge el periódico **Reforma**
- 1994** Se convoca a la primera Bienal de Fotoperiodismo en México
- 1997** Aparece la revista **Milenio**, Ana Lorena Ochoa es la editora de fotografía
- 1999** Cambia la coordinación de fotografía en **Proceso**, después de más de 20 años sin cambios, la revista se rediseña y se le da más importancia a la foto, por primera vez en 22 años el coordinador de foto participa en la junta editorial de cada semana, en donde se planea el número
- 2000** Aparecen **Milenio Diario** y **SUR Proceso**, con una sección de foto llamada Zona Aerea, a todo color y circulando en 10 estados y en más de 60 ciudades, además del DF
- 2001** Aparecen los semanario **Vértigo** y **Cambio**

Cuadro 1. Cronología de la evolución del fotoperiodismo





Proceso de aprendizaje

Características y
Cualidades

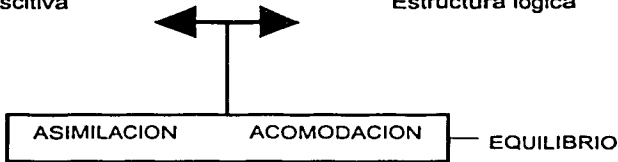
Características y
Cualidades

(I) Sc

Oc

Estructura cognoscitiva

Estructura lógica



APRENDIZAJE

Donde:

La doble flecha significa la constitución del sujeto cognoscente (Sc) y del Objeto del conocimiento (Oc), categoría central de la explicación teórica del aprendizaje.

La I representa al individuo y su inconsciente factor constitutivo, pero no siempre tomado en cuenta del Sc.