

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**La fotografía del periódico *UnomásUno* en sus inicios**

**Tesis que para obtener el título de licenciada  
en ciencias de la comunicación, especialidad en  
periodismo, presenta**

**Michel Alejandra Olguín Lacunza**

**Asesora: Laura Navarrete Maya**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mi mamá, quien nos dio todo a pesar de las carencias. Gracias por hacer de mí la persona que soy.

Para mi abuelita, quien nos cuidó y acompañó siempre.

A mi querida maestra y amiga Laura, un ejemplo de vida.

Para mis tíos Alicia y Hernán. Por todo su apoyo.

Para mis hermanos, quienes me han acompañado desde siempre.

Para Ángel, por toda su ayuda.

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>1. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA</b>	
1.1. Inicios de la fotografía.....	6
1.1.1. La fotografía llega a México.....	6
1.1.2. Usos de la fotografía en México.....	7
1.2. Inicios de la fotografía de prensa.....	8
1.3. Inicios de la fotografía de prensa en México.....	11
1.3.1. Fotografía de prensa en la Revolución Mexicana.....	14
1.3.2. Algunos fotógrafos destacados en México.....	16
1.3.2.1. Agustín Víctor Casasola, creador de imágenes.....	18
1.3.2.2. Ezequiel Álvarez Tostado, pionero en impresiones.....	20
1.3.2.3. Los hermanos Mayo, de políticos a reporteros gráficos.....	21
1.3.2.4. Enrique Díaz: perspectiva diferente.....	24
1.3.2.5. Nacho López, nueva visión de la realidad.....	25
1.3.3. Publicaciones referenciales del periodismo gráfico mexicano.....	27
1.3.3.1. <i>Todo</i> , pionera en las imágenes.....	29
1.3.3.2. <i>Rotofoto</i> , la mirada de José Pagés Llergo.....	30
1.3.3.3. <i>Hoy</i> , una publicación sobresaliente en imágenes.....	32
1.3.3.4. <i>Ojo</i> , publicación sin censuras.....	34
<b>2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA</b>	
2.1. Definición de fotografía de prensa.....	36
2.2. Composición de la fotografía periodística.....	49
2.2.1. Fotografía y texto escrito.....	61
2.3. Clasificación de la fotografía de prensa.....	65
<b>3. LA FOTOGRAFÍA DE UNOMÁSUNO EN SUS INICIOS</b>	
3.1. Origen de <i>UnomásUno</i> .....	70
3.2. Fotoperiodismo en <i>UnomásUno</i> .....	81
3.2.1. Fotógrafos de <i>UnomásUno</i> .....	83
3.2.1.1 Christa Cowrie.....	85
3.2.1.2. Aarón Sánchez.....	87
3.2.1.3. Pedro Valtierra.....	88
3.2.1.4. Martha Zarak.....	89

3.3. La fotografía de <i>UnomásUno</i> .....	90
3.3.1. Fotografías de primera plana en <i>UnomásUno</i> .....	91
3.3.2. La fotografía en el interior de <i>UnomásUno</i> .....	97
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	117
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	120

# INTRODUCCIÓN

Las imágenes forman parte de la vida cotidiana. Están presentes en todas partes y transmiten emociones que pueden causar diferentes reacciones, desde risa hasta indignación.

Debido a este entorno visual, nuestra generación aprendió a percibir por los ojos; estamos rodeados de imágenes que alimentan nuestros sentidos. Crecemos con éstas; las fotografías familiares, los carteles en la calle, la televisión, los libros ilustrados y el cine son indudablemente parte de nuestra vida.

Las fotografías en los periódicos desempeñan el mismo papel, y al igual que el periodismo, pretenden informar al lector con la finalidad de concientizarlo y causar en él una reacción. Por consiguiente, las fotografías representan un importante objeto de estudio en la carrera de Ciencias de la Comunicación, pues durante años ha sido utilizada como una herramienta para fortalecer la veracidad y objetividad de las notas escritas.

Realizar un estudio sobre la fotografía del periódico *UnomásUno* resultó un tema idóneo para mi tesis, ya que es un medio de comunicación impreso que en sus primeros años resaltó como diario innovador; además de sobresalir en los géneros periodísticos, alcanzó un gran mérito en el manejo de las fotografías.

Para analizar las imágenes del *UnomásUno*, primero fue necesario comprender la fotografía, conocerla desde sus inicios, saber cómo y cuándo apareció en México y cómo surgió en la prensa. Así, decidí dedicar el primer capítulo del presente trabajo para este fin.

Al comenzar la investigación encontré diferentes estudios de la fotografía. En tales publicaciones, varios fotógrafos abordaron la técnica y la historia, posteriormente diversos teóricos de la imagen y la comunicación se interesaron en el tema.

Entonces enfrenté el primer obstáculo, pues descubrí contrastes en la cantidad de información: la abundancia en lo que respecta a los trabajos y autores iniciales —que remitían hasta la primera imagen, tomada aproximadamente en 1826—; sin embargo, a partir de la década de los 50, los datos disminuyen al grado de la escasez de los años 70 —en particular acerca de la fotografía de prensa.

Lo anterior resultó un problema. Si bien *UnomásUno* surgió en los años 70 y su auge continuó hasta los 80, podría resultar insuficiente como objeto de estudio de la historia del fotoperiodismo en México.

Aun así, consideré necesario indagar en la historia de la fotografía, particularmente en la fotografía de prensa de este periodo, porque contiene importantes explicaciones de por qué las imágenes cambiaron o sobresalieron en *UnomásUno*.

Examinar revistas especializadas en fotografía y estudiar el mismo diario en sus primeros números solucionó esta limitación. En las publicaciones especializadas encontré parte de la historia del fotoperiodismo para complementar y enriquecer la información bibliográfica existente.

En el primer capítulo narro brevemente la historia de la fotografía y el fotoperiodismo, con base no sólo en libros, sino también en revistas de la actualidad, donde se publicaron artículos referidos a *UnomásUno* y a la fotografía.

Otro aspecto importante fue definir la imagen de acuerdo a quiénes la han estudiado, clasificarla en géneros —según los fotógrafos— y describir las funciones que desempeña en la sociedad. Este tema lo planteo en el segundo capítulo. En este apartado reviso los conceptos de los fotógrafos y teóricos de la imagen con el propósito de realizar un análisis más completo.

En el tercer capítulo describo brevemente la historia del *UnomásUno*, con el fin de ubicar el contexto en que los reporteros realizaron las fotografías del diario y el por qué de su manejo.

Decidí hacerlo de este modo, después de revisar parte de la edición de los primeros años; entonces noté que 1981 podría ser una etapa de la publicación con una identidad ya definida.

Durante esta etapa, los fotógrafos alcanzaron madurez y mostraron su estilo de ver la vida en un diario que les permitió cierta libertad y creatividad laboral. La nueva forma de hacer periodismo tuvo la influencia de su director: Manuel Becerra Acosta.

También se analizaron fotografías del periódico mencionado con la intención de comparar los elementos señalados en el segundo apartado y así precisar y entender los rasgos de la identidad del fotoperiodismo en aquella época.

Aquí surgió otro obstáculo, ya que describir y tratar de encontrar las razones de un estilo sobresaliente en la historia de la fotografía mexicana fue complicado. Para solucionar esta dificultad recurrí a la teoría contenida en el segundo apartado, mismo que sirvió de guía.

Al saber que no existen muchas investigaciones referentes al fotoperiodismo mexicano en la década de los años 70 y en fechas posteriores, la presente investigación puede servir como un punto de referencia para continuar con futuros análisis.



# 1. HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

## 1.1. Inicios de la fotografía

Las imágenes han jugado un papel fundamental para la humanidad, ya que forman parte de la vida de las personas. Por eso, diferentes teóricos la han estudiado desde sus inicios, como Roman Gubern, quien se ha dado a la tarea, entre otras cuestiones, de saber dónde y cuándo apareció la primera imagen.

Según Gubern<sup>1</sup> la primera fotografía surgió aproximadamente en 1816, cuando el francés Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), hombre retraído y de holgada posición, trataba de perfeccionar el invento de la litografía, y logró fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una cámara oscura. En 1826, se logró asentar y conservar la imagen: era de un paisaje y se obtuvo después de una exposición de 8 horas. A continuación Niepce se asoció con el decorador Louis-Jaques Mande Daguerre (1787-1851), quien consiguió reducir el tiempo de exposición a media hora; en su honor se denominó daguerrotipo.

Desde entonces la fotografía se difundió por toda Europa y se usó como medio de expresión principalmente artístico; posteriormente se le consideró documento social y con ello abrió paso a la fotografía periodística.

### 1.1.1. La fotografía llega a México

La fotografía tuvo gran impacto en el mundo y México no fue la excepción. La nueva técnica para captar la realidad en un papel también impresionó a los mexicanos, quienes la adoptaron con diferentes usos: capturar paisajes, retratos, hechos noticiosos, etc.

---

<sup>1</sup> Roman Gubern, *Historia del cine*, p. 18-19.

Según se lee en *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*, el francés Louis Préliier realizó las primeras imágenes tomadas en el país (1840). Él desembarcó en el puerto de Veracruz acompañado de su cámara daguerrotipia con la que obtuvo las primeras imágenes, fotos del puerto y de la catedral de la Ciudad de México. Sin embargo, los daguerrotipos más antiguos que se conservan en los archivos públicos mexicanos son del periodo de la invasión estadounidense (1846-1848).

Las fotografías de esa época no presentan escenas de acción ni de los campos después de batalla, sino imágenes que con gran significado histórico, porque representan a las tropas intervencionistas en Saltillo. Es posible ver la tumba de un invasor muerto en combate o la amputación de la pierna a un soldado mexicano.

### **1.1.2. Usos de la fotografía en México**

Una vez que la fotografía adquiere carta de naturalización en México, se usa para diferentes fines. Por ejemplo, en la Revolución jugó un papel decisivo, porque las imágenes atraparon parte del proceso y sirvieron como documento para mostrar al mundo la realidad del país.

Durante el Porfiriato, la burguesía fue uno de los sectores que aceptó con beneplácito este invento. El selecto grupo estaba interesado en preservar su imagen tal como lo hacían antes con las pinturas, así que los retratos fueron esenciales. Al principio, dicha clase social era de las pocas capaz de pagar por la fotografía. Posteriormente se popularizó esta técnica y los precios bajaron notablemente lo que permitió a amplios sectores de la población tener acceso al nuevo recurso.

En *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, Teresa Matabuena Peláez menciona que la etapa posrevolucionaria es variada, por ejemplo los fotógrafos de la burguesía abren paso a los sectores medios para preservar sus rituales celebratorios; también surgieron las exigencias del control burocrático como: credenciales, pasaportes, cartillas militares, licencias y certificados. En tanto, la fotografía popular conservó la tradición retratística. Por ejemplo en las plazas y jardines, en los sitios de paseo o peregrinación, se establecieron estudios al aire libre, con caballitos rodantes para niños, telones de vivos colores y su trípode que, cubierta por un paño negro, permitía realizar los procesos de revelado.

## **1.2. Inicios de la fotografía de prensa**

Cuando las imágenes comenzaron a utilizarse para acompañar a la noticia, la fotografía de prensa surgió como una nueva forma de hacer periodismo. Así, los lectores vieron de otra forma el trabajo de los periodistas. La imagen, se decía, daba mejor soporte a la información escrita.

En este sentido se puede tomar la opinión de Susan Sontag: “Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía”<sup>2</sup>. De esta forma, las primeras fotografías de algún hecho noticioso que acompañaron a lo escrito proporcionaron mayor credibilidad al lector.

Otra visión referente al tema la da el investigador Giovanni Sartori. Él describe una generación que creció con imágenes. La sociedad de este tiempo está acostumbrada a recibir toda la información por medio de la televisión, imágenes que simplifican la vida de las personas. Los individuos ya no tienen que ocupar su tiempo en largas lecturas. La imagen les dice más que mil palabras.

---

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 18.

En lo referente a la fotografía, se puede tomar sus ideas: “Las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras”<sup>3</sup>. Es factible que una generación que creció rodeada de imágenes crea más en una noticia presentada en una fotografía que una narrada con palabras. De ahí la importancia de las fotografías en un periódico.

La primera fotografía publicada en un diario apareció en *The New York Times* (1880); se trataba de una imagen del puerto de Nueva York, afirma el fotoperiodista Ulises Castellanos en el *Manual de fotoperiodismo*.

En tanto, Gisell Freund señala en *La fotografía como documento social* que fue el 4 de marzo de 1880 cuando en el periódico estadounidense *Daily Herald* aparece por primera vez una fotografía con el procedimiento llamado *halftone*. El retrato tuvo el título de *Shantytown* (barracas).

El diario utilizó una nueva técnica; actualmente, a este procedimiento se le denomina tipografía. Posteriormente, en 1904 el diario inglés *Daily Mirror* ilustró sus páginas con fotografías, y en 1919 *Illustrated Daily News* de Nueva York continuó con la nueva técnica. En cambio los semanarios y revistas mensuales usaron fotografías desde 1885, pues estas publicaciones tenían más tiempo para preparar su edición.

José Manuel Susperregui cuenta en *Fundamentos de fotografía* que la foto de prensa forzó a cambiar el estilo informativo, ya que el texto era insuficiente si no iba acompañado de una información visual. Esta innovación provocó, que poco a poco, las fotos fueran más frecuentes y la información visual sirvió para enriquecer los mensajes.

---

<sup>3</sup> Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, p. 26.

De ahí que, una persona dedicada específicamente a esta actividad, se convirtiera en un elemento fundamental dentro de los medios de comunicación impresos. Debido a que algunos reporteros no podían redactar texto y tomar fotos a la vez, tuvo lugar el surgimiento de los reporteros gráficos. Desde ese momento fueron los encargados de ilustrar las noticias y también de captar el momento exacto de los hechos sociales sobresalientes.

Gisell Freund encontró que las primeras imágenes de los fotógrafos consistían en hacer fotos aisladas para ilustrar una nota. No obstante, antes hubo todo un proceso para que la imagen se convirtiera en la historia que relata un acontecimiento a través de una serie de fotos, acompañado de un texto reducido con frecuencia a pocas frases. De acuerdo con la investigadora, el fotoperiodismo se formó en Alemania, donde trabajaron los primeros reporteros fotógrafos dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio. Posteriormente en los años 20 inicia la edad de oro del periodismo fotográfico, pues en todas las grandes ciudades alemanas aparecen revistas ilustradas, entre éstas, dos muy significativas por su tiraje de hasta casi dos millones: *Berliner Illustrierte* y el *Münchner Illustrierte Presse*.

Un fotógrafo sobresaliente de Alemania fue el doctor Erich Salomón; su actividad como reportero duró cinco años (1928-1933) y uno de sus méritos radica en que fue el primero en retratar a la gente sin que ésta se diera cuenta, con lo que logró imágenes vivas, toda vez que carecían de pose. Salomón fue considerado el inventor de la fotografía cándida, la foto desapercibida. Para Freund, él inicia el fotoperiodismo moderno. El doctor utilizaba técnicas para pasar desapercibido, evitaba que lo vieran y que lo oyeran, por consiguiente las imágenes tomadas marcaban su valor por su tema y por la emoción que suscitaba.

Más tarde, en la segunda guerra mundial, las fotografías fueron un medio idóneo para realizar propaganda. Heinrich Hoffman, fotógrafo oficial de Hitler, creó una agencia y una editorial, cuyo objetivo era utilizar los retratos en favor del mandatario. Una de sus prácticas fue elegir las cuidadosamente para enviarlas a la prensa mundial.

Además de las fotografías de prensa, surgieron nuevas tendencias dentro del periodismo, como la foto sensacionalista. Narra Manuel Susperregui, que la primera fotografía sensacionalista la tomó por accidente el reportero William Warnecke del periódico *World* en Nueva York.

El reportero se preparaba para tomar una fotografía al alcalde en el momento en que sonó el disparo y el alcalde fue asesinado, segundos después el periodista congeló la escena. La imagen tuvo un gran impacto en los lectores. Desde entonces los accidentes, catástrofes, guerras y homicidios eran los temas predilectos de los reporteros gráficos. Esto ocurrió a principios de siglo XX, según lo menciona el autor, y aunque no especifica la fecha exacta de lo sucedido, se nota que la fotografía ya era parte importante en vida cotidiana de los hombres y del periodismo.

### **1.3. Inicios de la fotografía de prensa en México**

En el último tercio del siglo XIX, según se señala en *Memoria del tiempo: 150 años de fotografía en México*, la técnica de la foto mejoró notablemente, debido a que surgieron cámaras con mayor precisión y negativos más sensibles que dieron lugar a la fotografía instantánea. Así se logró que los eventos de sociedad, el mundo del espectáculo, los desastres y las grandes ceremonias oficiales pudieran ser plasmados. Lo anterior permitió pasar la técnica al ámbito del periodismo, pues era un buen soporte para los reporteros: la imagen validaba las notas que presentaban en los diarios y hacían más llamativas para el lector las publicaciones.

En 1895, en México surgió la prensa ilustrada y el reportero fotógrafo, quien se dedicaba a conseguir imágenes para completar las noticias presentadas en los periódicos. Esto ocurrió porque urgía cubrir una necesidad. Y como dice Giovanni Sartori: “La palabra está destronada por la imagen. Todo acaba siendo visualizado”<sup>4</sup>. Es decir, las fotografías son lo primero que captan los lectores. Como lo dice el investigador, la sociedad está acostumbrada a las imágenes que la rodean. Los reporteros y las publicaciones necesitaban la ayuda de los fotógrafos, con ellos podían llamar la atención de los lectores.

Dedicado a la investigación de la historia de la fotografía en México, Oliver Debroise menciona que “la fotografía ingresó a la prensa mexicana en el año de 1896 a iniciativa de Rafael Reyes Spíndola, porfirista y fundador de *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Mundo*. El periodista introdujo en la prensa mexicana rotativas de gran tiraje, linotipos alemanes y la técnica del medio tono utilizada en Estados Unidos a partir de 1890<sup>5</sup>”. Para Reyes Spíndola, la fotografía era un elemento esencial en el periodismo; a las personas les gustaba mucho y él se dio cuenta de esto, por lo que decidió dar importancia al uso de las imágenes.

Precisa Debroise: “En esta primera etapa, la fotografía no suplanta completamente las antiguas ilustraciones grabadas o litografiadas, sino que las complementa. Los publicistas son los primeros en tomar conciencia de su importancia: movidos seguramente por la competencia, recurren al medio moderno para anunciar sus productos. Aun en este caso, la fotografía se inserta como elemento adyacente en un diseño heredado de la ilustración gráfica manual: muchas veces recortada y retocada, la imagen fotográfica se incluye a manera de viñeta enmarcada por una orla *art nouveau* o bien aparece en un recuadro sobrepuesto a una ilustración litográfica (a su vez, copia ampliada y ornamentada o imagen libremente inspirada de una fotografía)”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> Oliver Debroise, *Un recorrido por la fotografía en México*, p. 145.

<sup>6</sup> *Ídem*.

El fotógrafo e investigador Ulises Castellanos asegura que la primera imagen aparecida en la prensa mexicana se publicó en la revista *Tiempo* (1900) y consistió en un retrato de Porfirio Díaz con el ejército. Queda claro que el presidente notó la importancia de la imagen y la utilizó como un apoyo para su persona. Desde ese momento, el reportero se encargó de documentar visualmente los eventos que constituyen la historia oficial. El periodismo tomó una nueva concepción y las fotografías fueron parte esencial de esta práctica fascinante.

En 1910 era común que los fotógrafos tomaran imágenes de los revolucionarios con sus armas y vestimentas. Cuando comenzó la Revolución, las fotografías jugaron un papel importante en el periodismo, pues el reportero gráfico pudo mostrar no sólo a México, sino al mundo los hechos más sobresalientes de este periodo y a sus protagonistas.

Teresa Matabuena afirma que, durante el Porfiriato, las imágenes también eran utilizadas para comprobar que las personas habían servido al gobierno. En esa época algunos individuos pedían favores al primer mandatario por cartas y anexaban fotografías para comprobar que realmente habían servido a la patria, todo con la finalidad de solicitar una pensión.

Además, la autora resalta en su libro un apartado de imágenes sobre algunos hombres muertos que sirvieron al ejército mexicano. Éstas bien podrían ser utilizadas como fotografías periodísticas, ya que presentan una imagen de interés social. Porque la muerte siempre desconcierta a las personas y la imagen informa sobre algunos sucesos de la Revolución.



### **1.3.1. Fotografía de prensa en la Revolución Mexicana**

Las imágenes de prensa son un registro de los sucesos destacados de la sociedad, y exhiben la visión del fotógrafo; por este motivo, tal vez no es completamente objetiva, ya que sólo representan una pequeña escena de todo un suceso. La fotografía, para algunos, tiene más puntos a favor. Ha evolucionado junto con el periodismo, y los retratos se han convertido en un elemento fundamental para acompañar las noticias en los diarios.

La Revolución de 1910 trajo al país a reporteros y fotógrafos extranjeros, quienes se encargaron de mostrar al mundo la confrontación mexicana, ya fuera con palabras o imágenes, aunque las segundas impactaban más, porque dejaban ver una parte de la realidad con los propios ojos y no con la imaginación como ocurría con las notas periodísticas.

Debroise menciona en su investigación que la mayoría de los periódicos estadounidenses enviaron corresponsales a México, entre aquéllos estaban: Jack Ironson, reportero gráfico especializado en deportes; Jimmy Hare, quien ya tenía experiencia en la guerra; Gerald Brandon, fotógrafo en Panamá; Robert Dorman, gerente de Acme News Pictures de Nueva York; Otis A. Aultman y Homer Scout, fotógrafos en El Paso; Víctor Kkubes, de Internacional; William Fox y Ashton Duff, Walter Horne y sus socios, de la Mexican War Photo Postcard Company; Edward Larocque Tinker, William Durbrough, Carl Helm, entre otros.

Los reporteros gráficos comenzaron a moverse dentro del país, así lograron capturar imágenes que resultaron atractivas a los ojos del mundo. Esto ocasionó que el fotoperiodismo se convirtiera en un gran negocio, ya que las fotografías no sólo asombraban, sino que podían ser vendidas a un gran precio.

Durante la Revolución, los fotógrafos fueron testigos fundamentales, pues plasmaron una parte de la realidad mexicana, además sus reproducciones más tarde se convirtieron en un valioso documento para la historia. Debroise menciona al fotógrafo Agustín Víctor Casasola, quién estableció una agencia informativa en 1912, donde la tarea de sus fotógrafos —mexicanos y extranjeros— era arriesgar su vida para tomar imágenes en el campo de batalla. Habla también del reportero gráfico Romualdo García, quien retrataba a los sectores sociales de Guanajuato, algunos con elementos de utilería —herramientas de trabajo, animales, libros o flores, todos caros signos de identidad a sus poseedores—, que el fotógrafo les facilitaba para mostrar su mejor imagen.

Asegura también que el negocio de la fotografía era productivo. Presenta como ejemplo que el 21 de marzo de 1916, el fotógrafo Walter Horne escribió a su familia para decirle que vendió 2,600 copias de sus imágenes de la toma de Columbus por Francisco Villa. Entonces la Revolución despertó la atención del mundo, sobre todo de los estadounidenses.

Posteriormente las ventas de Horne aumentaron a cinco mil tarjetas por día. En aquel momento la fotografía adquirió una gran fuerza, y no fue sólo utilizada para revelar al mundo la vida en México, sino que además se empleó con fines políticos; algunos personajes sobresalientes la utilizaron a su favor como recurso propagandístico. Francisco I. Madero fue blanco de la lente de los fotógrafos, y con base en esta experiencia, líderes como Villa, Zapata, Carranza, Orozco y Obregón contrataron representantes de este oficio como acompañantes, con la finalidad de registrar y divulgar sus hazañas y contribuir a acrecentar su prestigio. Ésta es entonces, otra de las razones por las que la fotografía se convierte en parte esencial del periodismo, además de ser una herramienta para informar a los ciudadanos de México y otros países, tuvo un manejo político, vía la propaganda.

### 1.3.2. Algunos fotógrafos destacados en México

La fotografía como recurso de la prensa mexicana no hubiera tenido éxito de no ser por aquéllos que con su creatividad e interés hicieron imprescindibles las imágenes: experimentados reporteros se interesaron en la cámara fotográfica y mezclaron su trabajo con la técnica convirtiéndola en herramienta importante para crear documentos históricos.

El periodista Vicente Leñero —citado por Ulises Castellanos— afirma que “el hombre de la cámara no sólo completaba su trabajo, sino que realizaba una tarea que era necesario tomar en cuenta para ahorrarse inútiles descripciones, excesivos párrafos acotadores que un disparo de cámara suplía con maravillosa eficacia. *Una imagen vale más que mil palabras*”<sup>7</sup>. Según el escritor hoy “se ha llegado a entender, sobre todo, que el fotógrafo de prensa no es un simple disparaclics, sino también como el hombre del lápiz, un auténtico reportero”<sup>8</sup>.

Desde el Porfiriato hasta la actualidad, la prensa mexicana ha tenido una larga lista de protagonistas, quienes han amado al periodismo; reporteros que han descubierto en la fotografía un apoyo significativo para ejercer su profesión, por ello apareció el reportero fotógrafo y las imágenes han acompañado los textos, sólo para obtener excelentes resultados, pues las fotos han sido un gran apoyo para otorgar veracidad a la noticia.

Si bien, el fotorreportero se volvió indispensable para esta profesión, con el tiempo también se entendió que tiene una fuerte responsabilidad social. John Mraz lo explica así: “El compromiso de los y las fotoperiodistas es plasmar la realidad, de la cual son meros testigos, para informar con honestidad, transparencia y veracidad”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo*. p. 7.

<sup>8</sup> *Ídem*.

<sup>9</sup> John Mraz, “Ética y metafísica en el fotoperiodismo” en *Cuartoscuro* 81, 2006, p. 50.

Un reportero gráfico, según Ulises Castellanos “debe tener un profundo conocimiento de la situación político, social y cultural de México, debe contar con una firme vocación estética. El compromiso social es fundamental y es pilar para la realización de proyectos de investigación.” Un fotoperiodista, añade, “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.”

Los hermanos Mayo hablan de la fotografía en la prensa en el libro de *Foto Hermanos Mayo* y consideran que se ha transformado en un arte: naturalmente el reportero gráfico, como es nuestro caso, no se dedica a hacer arte, sino una fotografía informativa que habla, que explica, que sirve para comunicarse. Esta fotografía tiene también su parte creativa, pero dentro de la realidad.

En sus páginas se encuentran criterios sobre esta singular profesión: “Los fotoperiodistas son un tipo particular de artistas, artesanos y obreros”. Su creatividad ha sido un elemento sobresaliente en la técnica del fotoperiodismo. “Los mejores fotorreporteros combinan la creatividad de un artista con las habilidades técnicas de un artesano, mientras trabajan en una situación enajenada similar a la de un obrero industrial”<sup>10</sup>.

Para ahondar, se citan testimonios de reporteros gráficos destacados en el desarrollo del fotoperiodismo, quienes además de ejercer en esta profesión, fundaron publicaciones cuyas ilustraciones son ejemplos.

---

<sup>10</sup> *Foto Hermanos Mayo*, p.15.

### **1.3.2.1. Agustín Víctor Casasola, creador de imágenes**

Agustín Víctor Casasola nació en la Ciudad de México en 1874; trabajó como reportero en los periódicos capitalinos *El Imparcial*, *El Globo*, *El Universal* y *El Tiempo*. En 1911 fundó la Asociación de Fotógrafos de Prensa de la que llegó a ser presidente.

Para Debroyse, Casasola fue uno de los principales fotógrafos de México. Durante la Revolución jugó un papel importante, no sólo por su larga experiencia en el periodismo, sino también porque creó su agencia de fotógrafos. Muchas de sus imágenes dieron la vuelta al mundo. Este reportero obtuvo su primera cámara en 1900 y comenzó a ilustrar de vez en cuando sus artículos con fotografías tomadas por él mismo. En 1911, consiguió el apoyo del presidente León de la Barra, quien otorgó garantías a los fotógrafos. Casasola le agradeció con estas palabras: “Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística”.

Sin embargo, en agosto de 1912, los zapatistas asesinan a un fotógrafo de apellido Rivera, cerca de Tlaxiaco, Morelos; entonces Casasola organizó una protesta. El fotógrafo era uno de los más destacados reporteros gráficos de su época, pues además de sus hazañas logró ser escuchado como periodista.

Según Debroyse, Casasola se volvió famoso cuando se llevó a cabo el juicio de Manuel Boullas. Se prohibió la entrada a todos los reporteros, pero Casasola se subió a un poste y obtuvo la imagen —consiguió lo que ningún otro colega—. También su renombre se debe a que fue el fotógrafo oficial de Porfirio Díaz hasta 1911.

Su importancia radica en que durante la Revolución se convirtió en compilador de retratos; desde la sede de la agencia dirigió a sus asociados, compró cromos de reporteros extranjeros o de simples aficionados y los distribuyó a los periódicos. Además, Casasola introdujo la entrevista fotográfica en formato de tira cómica. Estas imágenes seriadas permiten abarcar cinematográficamente la personalidad de los entrevistados. También la publicidad es tratada de forma diferente, con fotografías cómicas y críticas, tomadas por Enrique Díaz. Algunos personajes célebres —Diego Rivera, León Trotsky, Frida Kahlo, etc—, fueron entrevistados por Casasola.

En la exposición *Memoria de la Ciudad de México. Cien años, 1850-1950*, presentada en las rejas del Bosque de Chapultepec (2004-2005), la mayor parte de las imágenes exhibidas son de este fotoperiodista y encuadraban sólo personas en pose con la mirada puesta en la cámara; rara vez aparecían fotos espontáneas.

No obstante, es posible coincidir con la valoración que al respecto realiza Castellanos: “Casasola documentó la vida diaria en México durante tres décadas. El trabajo de Casasola en vida cotidiana es extraordinario, ya que tiene 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...”<sup>11</sup>. Agrega que la propuesta visual y el compromiso social de Casasola es enorme. Fue precursor en el género del fotorreportaje, muestra de ello son sus trabajos acerca de Francisco Villa en su Hacienda el Canutillo, en Sonora, y la marcha de protesta de los mineros en huelga de Nueva Rosita, Coahuila, a la Ciudad de México. Si se revisan sus imágenes, se encuentran ideas similares con los estilos de sus homólogos en otras partes del mundo, como Lewis Hine, quien hizo un trabajo documental sobre los jornaleros inmigrantes en Nueva York.

---

<sup>11</sup> Ulises Castellanos, *op. cit.*, p. 77.

Fallecido en 1932 en la Ciudad de México, Casasola es un reportero sobresaliente de su época, porque además de ser uno de los pioneros en la defensa de los derechos de la libertad de expresión, publicó también en 1921 el álbum que contenía material recopilado de 1911 hasta 1920 en una edición bilingüe, dirigida a estadounidenses y mexicanos.

Sobre él explica su hijo Gustavo Casasola: “El Álbum Histórico Gráfico, libro en formato a la italiana, donde resumía los acontecimientos desde la entrevista Díaz-Creelman hasta el principio del Gobierno del señor Madero. Los múltiples sucesos políticos ocurridos entonces, lo privaron de la satisfacción de ver el éxito que su libro alcanzó”<sup>12</sup>.

En 1976 el gobierno mexicano compró el archivo fotográfico más grande del país, perteneciente a la familia Casasola, cuyos acervos conformaron la primera colección de la fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

### **1.3.2.2. Ezequiel Álvarez Tostado, pionero en impresiones**

Ezequiel Álvarez Tostado Alonso Ortiz nació en Guadalajara, Jalisco en 1896; primero le interesó el cine, y posteriormente surgió su amor por la fotografía. Asociado con Jorge Stahl abrió en Guadalajara el Salón Verde, una de las primeras salas cinematográficas de esa ciudad además de instalar estudios.

En 1900 ganó un premio en París por algunos retratos elaborados a través del procedimiento del carbón. Luego se exilió en Cuba un año (1914-1915); a su regreso trabajó en el periódico *El Pueblo*.

Reportero gráfico primordial en la historia de la fotografía mexicana, Ezequiel marcó una etapa en el fotoperiodismo, pues fue precursor en el manejo de la ilustración en periódicos y revistas.

---

<sup>12</sup> Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la revolución mexicana*, p. V.

Al respecto, Debroise menciona que en 1913, gracias al apoyo de Alfredo Chavero, el fotoperiodista fundó la Compañía Periodística Nacional, agencia dedicada al fotoperiodismo, al tratamiento de la información y de las imágenes.

Junto con él colaboraron José María Cuéllar, Miguel Langárica, Alberto Garduño, Ricardo Cabrera y Abraham Kupercio. En 1916 Rafael Alducin lo invitó a dirigir el departamento de fotograbado de *Revista de Revistas* de la cadena de *Excélsior*, aunque la demanda de imágenes le hizo abandonar el reportaje y crear su propia empresa, Tostado Grabador, en un taller de Magnolia 141, en la colonia Guerrero. Varios periódicos y revistas acudían a la agencia, ya que no poseían aún sus propias instalaciones. Por tanto, la agencia adquirió un perfil comercial, con amplias instalaciones y maquinaria moderna, inauguradas en 1924 en la esquina de Mina y Guerrero. Ahí se realizaron las primeras tricromías y se imprimieron catálogos, revistas, etc. Funcionó hasta que Álvarez Tostado murió en la Ciudad de México (1948).

### **1.3.2.3. Los hermanos Mayo, de políticos a reporteros gráficos**

Fotógrafos importantes en la historia del periodismo en México, los hermanos Mayo estuvieron presentes en los movimientos sociales significativos para atrapar esos momentos y se dedicaron a captar imágenes de los mexicanos durante 50 años.

En el libro *Foto Hermanos Mayo* se menciona que estos fotorreporteros llegaron de España en 1939, junto con otros republicanos españoles. Su registro de migración llevaba el sello de “Refugiado político”; y pensaban que su estancia sería temporal, posteriormente México se convirtió en su ciudad.



A pesar de nombrarse Mayo, los hermanos no tenían ese apellido, sino procedía del equipo conformado por dos familias: los Souza Fernández y los Castillo Cubillo; a la primera pertenecían Francisco (1911-1949), Cándido (1922-1985) y Julio (1917), y a la segunda, Faustino (1913-1996) y Pablo (1922); todos ellos conformaron la Unidad Foto Mayo. Desde su llegada, trabajaron para más de cuarenta periódicos y revistas, entre éstos *El Popular*, *La Prensa*, *El Nacional*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, *Tiempo*, *Sucesos*, *Time* y *Life*. Asimismo, participaron en la fundación de revistas —*Tricolor* y *Más*— y periódicos —*El Día*— que reflejaban su compromiso con las fuerzas democráticas en México<sup>13</sup>.

Estos reporteros comenzaron una nueva etapa en la fotografía de prensa, debido a que acostumbraban captar las imágenes de los hechos en el momento que sucedían, es decir, sus fotos no eran posadas, como acostumbraban hacerlas otros reporteros gráficos.

En su opinión: “El fotógrafo de prensa retrata lo que ve, no lo prepara. El reportero norteamericano está acostumbrado a eso del *muévase un poquito a la derecha... vamos a hacer una toma mirando hacia acá...* Los fotógrafos españoles e hispanoamericanos hacemos que cada foto sea irrepetible porque no preparamos la escena. Los reporteros auténticos no podemos inventar ni escenificar”<sup>14</sup>. En el mismo libro dedicado a los hermanos Mayo, se menciona que su trabajo captó, entre 1940 y 1960, diferentes partes de México, la urbanización, la carencia de recursos, la opulencia, el arribismo, la solemnidad republicana, el desbordamiento de las multitudes y las migraciones. Los hermanos, que se refugiaron en México, escribieron una gran parte de la historia con sus imágenes, además de marcar una tendencia y un nuevo estilo dentro del fotoperiodismo mexicano, así que su trayectoria les ganó el reconocimiento del gobierno.

---

<sup>13</sup> John Mraz, “Hermanos Mayo, fotografiar la migración” en *Cuartoscuro*, octubre–noviembre de 2005, p. 11

<sup>14</sup> *Foto Hermanos Mayo* p. 14.

En 1976 el entonces presidente Luis Echeverría entregó el Premio Nacional de Periodismo y de la Información a los hermanos Mayo. No cabe duda que 1976 fue su año, ya que recibieron reconocimientos por su trabajo, y tuvieron la oportunidad de exhibir, junto con otros reporteros gráficos, sus imágenes en una galería. Este proyecto organizado por “La Biennale di Venezia, con la colaboración del Grupo Permanente de Trabajo para la Información y los Medios de Comunicación de Masas, se presentó en julio y fue coordinado por Pier-Domenico Bonomo”<sup>15</sup>.

*Fotografia e Informazione di Guerra*, de Eva Paola Amendola y Federica di Castro, expuso reproducciones fotográficas de las principales agencias, revistas y fotógrafos internacionales que estuvieron en la Guerra Civil Española. La muestra incluyó diversos reportajes de la agencia Foto Mayo en publicaciones soviéticas como *Ognek* (1937) y *Smena* (1937).

“Los Mayo han retratado tanto eventos importantes como la vida cotidiana; de grandes figuras como Trotsky a la gente olvidada que lucha para ganarse la vida en la calle. Pero no se han quedado en el simple nivel de la descripción; han creado en sus imágenes fijas una movilidad analítica dentro de y entre sus fotos, donde el espíritu humano y la tenacidad de lucha sobresalen como valores que vemos encarnados en los obreros, los braceros y el pueblo que han fotografiado”<sup>16</sup>. En ello radica la importancia de los hermanos Mayo, pues crecieron junto con el periodismo gráfico mexicano y marcaron su propio estilo en las imágenes.

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 31.

#### 1.3.2.4. Enrique Díaz: perspectiva diferente

Enrique Díaz nació en 1895 en el DF. Periodista de vocación se inició en el periódico *El País* (1911), posteriormente trabajó en los diarios *El Demócrata*, *El Universal*, *Hoy*, *Mañana* y la revista *América*.

Rebeca Monroy Nasr se interesó en su trabajo como fotógrafo dentro del periodismo e hizo una larga investigación sobre sus imágenes, acervo que actualmente se encuentra en el Archivo General de la Nación.

Ella narra en el libro *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero* que a los 16 años el fotógrafo comenzó a trabajar como aprendiz de fotógrafo de Víctor Ortega León, quien ya ejercía la profesión de reportero gráfico para diferentes periódicos nacionales, y más tarde fue jefe de la sección gráfica de *Excélsior*.

Asimismo, la autora agrega que su carrera fue interrumpida por la Revolución Mexicana: porque en 1918 se incorporó al ejército y alcanzó el grado de capitán; a su salida comenzó su actividad fotográfica. En 1947 fundó la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Laboró en el periódico *El Demócrata*, el semanario familiar *El Hogar* e igualmente en *El Heraldo*, *Diario Independiente*, *Todo* —fundado por Félix Palavicini—, *Hoy* y más tarde en otras publicaciones.

Resulta curioso que el reportero en vez de interesarse por obtener las imágenes de aquellos sucesos, haya decidido unirse a la lucha y no documentar ese movimiento armado con su trabajo.

“Enrique Díaz abrió a mediados de 1920 su agencia fotográfica en una pequeña accesoria de Donceles 56-c, *el mero corazón de la ciudad de México*”<sup>17</sup>. El fotorreportero se dio cuenta de la importancia de las imágenes en los medios informativos.

### **1.3.2.5. Nacho López, nueva visión de la realidad**

Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como el fotoperiodista Nacho López, nació en Tampico, Tamaulipas en 1924; él es un personaje fundamental en la historia del periodismo gráfico mexicano, ya que sus imágenes marcaron una diferencia frente a las demás.

Con importantes maestros como Manuel Álvarez Bravo, Xavier Villaurrutia y algunos otros, López estudió en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, donde comenzó su amor por la fotografía.

Fue un fotógrafo entregado al periodismo; no le gustó mostrar la vida de manera superficial, se interesó en la realidad que exponía en sus imágenes, por ello logró ser recordado en la historia del fotoperiodismo mexicano.

Para John Mraz, el fotógrafo Nacho López fue un fotoensayista más que un fotorreportero, pues tuvo la libertad de seleccionar los temas que deseaba tratar y que casi siempre terminaban como fotoensayo. Además, considera que “sus fotoensayos captaron la vida cotidiana de los desamparados y se publicaron durante los años cincuenta en las revistas ilustradas más importantes de México: *Hoy, Mañana y Siempre*”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, p. 56.

<sup>18</sup> John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, p. 11.

En cambio Debrousse indica que los amplios reportajes gráficos que López realizó, marcaban el tono patético típico de la prensa mexicana de los años 40, eran el límite entre el amarillismo y la cursilería. Si bien, para este autor la labor de Nacho López no fue determinante, su condición como reportero, a su pesar, es recordada como uno de los grandes de su época.

Agrega que Nacho López se sitúa en el límite entre la fotografía de prensa y la fotografía de autor, pues sus imágenes se caracterizan por gestos, gesticulaciones y movimientos, una peculiaridad que no aparece en las fotografías de los demás reporteros. “Hay una intencionalidad en Nacho López que no se encuentra generalmente en la fotografía de prensa, abocada a informar de manera más directa y efectiva: se trata de subrayar, al margen del documento, ciertos aspectos cotidianos que no requieren, obligatoriamente, un tratamiento efectista o estetista”.

Nacho López citado por Oliver Debrousse describe de la siguiente forma a la fotografía mexicana:

La fotografía halla su mejor ejercicio en las lides del periodismo. Es aquí donde el fotógrafo se pone en contacto con el devenir humano, con el drama de los desamparados, con el gesto altanero de los plutócratas, con la pose de funcionarios que besan niños y acarician perros mientras asesinan a hombres y mujeres. En fracción de segundo, el fotógrafo capta una realidad aparentemente caótica y ordena su visión para conformar un retrato de su época.

Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se ha puesto de moda, retratan a los humildes en forma superficial y degradante, ignorando el trasfondo social. Con ello le hacen el juego a los poderosos que insisten en presentarnos como países somnolientos pero paradisiacos, aculturizándonos a través de sus medios publicitarios. Estos fotógrafos-turistas retratan al zoológico. Y cuando muestran sus fotos llanas de colorido local y pintoresquismo folclórico, el comentario es inmediato: ¡qué bonito! ¡qué interesante!”<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Oliver Debrousse, *op. cit.*, p. 167 y 169.

Desde la perspectiva de Ulises Castellanos, Nacho López es un personaje que motiva a una nueva generación de reporteros gráficos a realizar una fotografía de vida cotidiana a finales de los años 70 y en 1980; este tipo de trabajo es publicado por periódicos como *El Día*, *UnomásUno* y *La Jornada*<sup>20</sup>.

Además, describe a López como una figura que se “aboca al género de la vida cotidiana, documentando lo mismo al indígena y al campesino que las calles de las ciudades, principalmente en la Ciudad de México. El trabajo de Nacho es profundo compromiso social como periodista ante su tiempo. Su responsabilidad abarcaba el hacer fotografía, escribir y cuidar la edición de su trabajo publicado, él era un fotógrafo de prensa independiente”.

A su muerte en 1986, Nacho López se convirtió en una referencia de la fotografía periodística mexicana, pues su trabajo ha sido fundamental para comprender la vida de cierto sector social del que no todos estaban informados. Con este trabajo logró informar y educar a los lectores de las revistas en las que laboraba.

### **1.3.3. Publicaciones referenciales del periodismo gráfico mexicano**

Al paso del tiempo, las imágenes adquirieron mayor importancia dentro de las publicaciones, ya que llamaban la atención de los lectores y en algunos temas, como el político, los retratos fueron un elemento esencial para las notas. Además, las fotografías eran de gran interés para la población mexicana, pues la mayoría era analfabeta. Éstas eran de gran ayuda y muchos fotógrafos se dieron cuenta de ello, ya que las personas podían estar informadas con las imágenes que les presentaban los editores.

---

<sup>20</sup> Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo*, p. 78.

Según John Mraz “El campo del fotoperiodismo es ancho y variado, pero una consideración básica es el medio para el cual está hecho. Un reportero gráfico que toma fotos para la prensa diaria está atado a la necesidad de proporcionar información encapsulada en una sola imagen”<sup>21</sup>. Debido a que la fotografía en la prensa cambiaba y tenía mayores exigencias de los editores, lectores y los mismos fotógrafos, surgieron publicaciones que dedicaron mayor espacio a la imagen:

La premura con la que los diarios preparan sus ediciones y el poco espacio que destinan a la imagen no permiten un aprovechamiento adecuado de las fotografías que producen sus reporteros, así que las empresas periodísticas han creado la revista ilustrada, el medio propicio para el desarrollo de la fotografía de prensa. Lo que se ha considerado la producción fotográfica más importante de cada época se encuentra en las revistas y suplementos gráficos. Allí las fotografías son objeto de la aceptación o el rechazo, respuestas que estimulan o desalientan la elección y el tratamiento de los temas y que influyen en la concepción y ejecución de la obra del fotógrafo. Sólo recientemente se han abierto a los fotógrafos de prensa las galerías y las publicaciones, que no obstante siguen siendo ámbitos restringidos de difusión<sup>22</sup>.

A partir de ese momento las fotografías sobresalieron no sólo en las revistas ilustradas, sino en un nuevo diario que inició una etapa del fotoperiodismo al incorporar a los fotógrafos como parte esencial del equipo; sin su creatividad e inventiva, no hubiera sido posible la fuerza que adquirieron las fotos de prensa.

Aunque más adelante se hablará a fondo sobre el diario que dirigió Manuel Becerra Acosta, para entender mejor sus elementos y poder comprender por qué renovó al fotoperiodismo mexicano, a continuación se mencionan las características que la hicieron una publicación diferente. Adriana Malvido declara: “Por primera vez, el jefe de fotografía participa, con voz y voto, en la junta de evaluación diaria. Por primera vez la fotografía periodística ocupa un lugar en museos y galerías de arte. Por primera vez el autor de la foto comienza a demandar su derecho a los negativos y trabajar con equipo propio”<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> John Mraz, *Cuartoscuro*, diciembre 2006 enero 2007, 2006, p. 50.

<sup>22</sup> *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual*, p. 16.

<sup>23</sup> Adriana Malvido, “La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo” en *Cuartoscuro*, junio-julio de 2004, p. 13.

Al retomar la importancia de las publicaciones en la historia gráfica, el fotorreportero es parte fundamental, aunque “sólo puede existir en función de los medios periodísticos, éstos influyen decisivamente en su formación. Es en la órbita de los órganos de información más importantes donde se han formado los fotógrafos de prensa más destacados”<sup>24</sup>.

Por todo lo anterior, es trascendental mencionar algunas de las publicaciones relevantes en la historia del periodismo gráfico, pues evolucionaron junto con el periodismo y las imágenes de prensa.

### **1.3.3.1. *Todo*, pionera en las imágenes**

*Todo* fue una de las primeras publicaciones que utilizó imágenes; era dirigida por Félix F. Palavicini, uno de los más influyentes periodistas de aquella época y colaborador e impulsor de creaciones semejantes.

Rebeca Monroy relata que en 1933, después de un largo periodo de colaboración en diversos periódicos nacionales y extranjeros, Félix F. Palavicini decide abrir una revista en la que participarían articulistas, ensayistas y reporteros de ideas novedosas y diferentes a las otras publicaciones. *Todo* fue su creación y se publicó por primera vez el 5 de septiembre. Entre sus páginas destaca la información gráfica de algunos de los fotógrafos que empezaban a hacerse de renombre en el medio editorial. Además, Palavicini hizo de *Todo* una revista que presentaba gran cantidad de fotografías para ilustrar los diferentes artículos, ensayos y reportajes.

---

<sup>24</sup> *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de Prensa del Porfiriato a la Época Actual*, op. cit. p. 16.



Según Monroy, Palavicini sabía que las imágenes eran esenciales, por tanto se dio a la tarea de reunir a los mejores fotógrafos de la época y así ofrecer un mejor trabajo informativo; entre ellos aparecen los retratistas del estudio Martín Solares y Foto chic, quienes publicaban imágenes de las notas sociales; Luís Márquez privilegiaba las tomas etnográficas, de tradiciones populares y costumbristas de diferentes rincones del país, y Agustín Jiménez, quien trabajó elementos vanguardistas en diferentes géneros, incluso el retrato artístico. *Todo* enalteció el espacio de sus fotógrafos.

También contaba con otros colaboradores gráficos que publicaban con menos frecuencia, entre ellos Guillermo Kahlo con imágenes de arquitectura y el gran fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, quien realizó algunos retratos como el de la *Tehuana Baudelia*, foto donde una mujer, peinada a la usanza típica, luce la joyería de la región —aretes y collar—; su figura es exaltada ante el espectador gracias al ángulo desde el que es tomada la foto; una sencilla pero impactante imagen, sobresaliente por el fondo que está fuera de foco.

Esta revista se caracterizó porque reunir a fotógrafos de todos los géneros, por lo que su información gráfica debió de ser muy rica y variada, además de completa y novedosa para aquella época; seguramente ésta fue la clave para gozar de una gran aceptación entre sus lectores.

### **1.3.3.2. Rotofoto, la mirada de José Pagés Llergo**

Silvia González Marín afirma en el libro *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)* que la revista *Rotofoto* fue creada en 1938; sin embargo Oliver Debroise escribe que fue en 1937<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Silvia González Marín es colaboradora de la Hemeroteca Nacional de la UNAM.

Para Debroise la revista creada por José Pagés Llergo tenía un estilo norteamericano, de formato y diseño completamente diferente de lo que se había visto en México. Estaba dedicada esencialmente al tema político, atenta al acontecer nacional. Era una publicación de fotografías y por primera vez en la historia de la prensa mexicana, figuraban sus nombres en el índice editorial: Ismael Casasola, Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado. Esporádicamente aparecían imágenes de otros fotógrafos: Alfonso Soto Soria, Elvira Vargas y Lázaro Cárdenas.

En cambio, Ulises Castellanos indica que la publicación estaba inspirada en la *Life*<sup>26</sup>, revista que causó gran impacto en el mundo, por lo que Pagés Llergo se basó en ella como modelo y otorgó gran espacio a los reportajes y gran formato a las imágenes, por lo que los reporteros fotógrafos resultaron imprescindibles.

A decir de Silvia González Marín, el semanario fue fundado por Regino Hernández Llergo, quien dejó a cargo la conducción a su sobrino, José Pagés Llergo, ya que tenía mucha experiencia en el periodismo; de hecho sus reportajes en favor del régimen nazi —realizados desde Alemania y publicados en la revista *Hoy*— fueron muy conocidos en México.

---

<sup>26</sup> La revista *Life* surgió en 1936; su creador Henry H. Luce tenía la filosofía de revolucionar la publicación. A partir de su creación el fotoperiodismo experimentó un gran cambio. Las historias eran narradas fundamentalmente con una base gráfica. Ver y complacerse en ver; ver y asombrarse de poder ver lo que nos es desconocido, lo lejano y lo exótico, lo humano, lo cercano; ver en definitiva el mundo y convertirse, al ver, en protagonistas de lo que nos cuentan” era la ideología de Luce. Además, con *Life* no sólo se concreta la idea que flotaba en el aire sobre las posibilidades informativas de la fotografía desde sus comienzos, sino que, con esa concreción y con el clímax artístico y comercial que está alcanzando el cine, la humanidad entra en una nueva etapa: en un universo *irreal*, donde lo real se presenta fragmentado; en un universo *distinto* donde los problemas de la realidad se esconden bajo la *falsa* apariencia de la imagen; en un universo *nuevo* donde la experiencia queda sustituida por su reflejo —por su doble—, en la pantalla cinematográfica o en el papel *couché* de los grandes semanarios ilustrados. (*Fotoperiodismo y edición, historia y límites jurídicos*, pp. 58-59).

Por su parte, Debroise comenta que esta publicación se caracteriza porque la mayoría de las veces las imágenes ocupaban la plana entera y la calidad de su impresión era buena. También ofrecía una serie de innovaciones gráficas en la presentación y el diseño. En cambio Ulises Castellanos afirma que la publicación mostraba en imágenes a la clase política al desnudo, lo que rompía el cuidado a la imagen del poder.

Sin duda la revista *Rotofoto* marcó un cambio en la historia de la prensa mexicana, ya que las ilustraciones fueron tratadas de forma diversa. Tal característica constituyó el rasgo central de la publicación, misma que se consolidó como una herramienta fundamental en la política mexicana al ser utilizada para ridiculizar a las personalidades de la vida pública.

### **1.3.3.3. Hoy, una publicación sobresaliente en imágenes**

Además de las revistas *Todo* y *Rotofoto*, otras publicaciones resaltaron sus ilustraciones. Es el caso de la revista *Hoy*, que al lado de la completa y consistente información escrita, otorgó un peso destacado a las imágenes que presentaba.

En el libro *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual*, se asienta que el 27 de febrero de 1937 apareció este medio impreso, con portada en rotograbado, artículos de conocidos escritores del momento como Vasconcelos, Villaurrutia, Lombardo Toledano, Estrada y Novo, entre otros. Tenía también servicios internacionales, ensayos sobre asuntos nacionales de actualidad —política, movimiento obrero, cine, pintura—, reportajes gráficos sobre condiciones de vida en las zonas suburbanas.

Los periodistas Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo presentaron al público la nueva revista de información —de la Editorial Actualidades—, impresa en los Talleres de Rotograbadores y Fotograbadores Unidos, SCL<sup>27</sup>. Por el equipo de periodistas que lograron conjuntar ha merecido incluirse entre las mejores revistas de su época.

La investigadora Silvia González Marín afirma en *Las publicaciones periódicas y la historia de México* que esta revista revolucionó la manera de editar los semanarios al desplegar en su contenido el reportaje gráfico; además el periodismo que hacía lo califica de dinámico y plural, aunque con una clara orientación derechista y simpatizante de las potencias del Eje.

Para Rebeca Monroy Nasr fue una publicación que transformó las políticas editoriales de ese momento, ya que otorgó un lugar prioritario a la imagen, al dar un espacio mayor a las publicaciones que le antecedieron; además usó un gran sentido del humor e incluso tuvo secciones eminentemente gráficas con escasos pies de foto. Agrega: “Los textos y las fotografías tuvieron una buena dosis de originalidad, en lo que se refiere a su diseño y diagramación.

Además de usar gran variedad tipográfica para los títulos y el contenido de los artículos, crearon un espacio compositivo sencillo y sobrio. Utilizaron las fotografías como un recurso también informativo, rebasando la convención de imponerles márgenes para delimitarlos y las imprimían a toda plana, asignándoles un espacio prioritario y sustancial como a la letra impresa”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, p. 187.

<sup>28</sup> Rebeca Monroy, *op. cit.*, p. 184 y 188.

Se dice que “Hernández Llergo no sólo hizo de la política su sección principal sino estimuló la polémica e incluyó, a la manera de *Life*, reportajes fotográficos de gran calidad sobre la vida y el trabajo de distintos grupos de la población”<sup>29</sup>.

#### **1.3.3.4. Ojo, publicación sin censuras**

*Ojo* también sobresalió en la historia de la fotografía de la prensa mexicana. En sus páginas el fotógrafo Héctor García encontró espacio para publicar un fotorreportaje censurado en *Excélsior*, periódico para el que trabajaba en septiembre de 1958<sup>30</sup>.

Dicho trabajo se refería a la represión ejercida por el Estado contra el movimiento obrero, que luchaba por democratizar algunas de las organizaciones sindicales. “En esta nueva gráfica la acción no se entiende nada más como la captura del sujeto en movimiento, sino en un movimiento específico que no cabe, impunemente, en una sociedad dividida en clases y edificada bajo el control”<sup>31</sup>.

Todas aquellas publicaciones resultaron inmejorables precursoras en otorgar un mayor espacio a las fotografías periodísticas; fueron elementales para los reporteros gráficos, pues a través de éstas obtuvieron un espacio donde pudieron desarrollarse y realizar un mejor trabajo.

En los años 60 y 70 algunas publicaciones resaltaron su labor gráfica, según menciona Pedro Valtierra Ruvalcaba, tal fue el caso de *El Sol de México*, que bajo la dirección de Benjamín Wong, realizó un trabajo importante dentro del fotoperiodismo<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> *El Poder de la Imagen y la Imagen del poder: fotografías de prensa del porfiriato a la época actual, op. cit.*, p. 17.

<sup>30</sup> *Ídem.*

<sup>31</sup> *El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del porfiriato a la época actual, op. cit.*, p. 18.

<sup>32</sup> *Imágenes de La Jornada*, p. 21.

En este contexto, surgió *UnomásUno*, sobresaliente por su manejo de los géneros periodísticos, particularmente el fotoperiodismo. Parte de su equipo se desprendió para más tarde fundar *La Jornada*, periódico heredero en el tratamiento de las imágenes.

## 2. CARACTERÍSTICAS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

### 2.1. Definición de fotografía de prensa

Desde hace años, reporteros y directivos de diversas publicaciones se han percatado de la importancia de la fotografía, por tanto decidieron involucrarla en su desempeño profesional, pues a los lectores les resulta más atractivo ver, junto a los textos, imágenes de los sucesos informados.

Etimológicamente fotografía proviene de las palabras griegas *photos*, que significa luz y *graphien*, que quiere decir grabar, por lo tanto, fotografía es grabar por medio de la luz.

Diferentes autores tienen han dejado definiciones de foto. Enseguida algunas de éstas. En su *Historia del cine*, Roman Gubern escribe acerca de la fotografía: “Es como el cine, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible”.

Al respecto, la perspectiva de Lorenzo Vilches aparece en *La lectura de la imagen, prensa, radio, televisión*: “La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente, pero no adquiere significación sino por el juego dialéctico entre un productor y un observador.”

En el libro *Fotografía con impacto, estudios prácticos de fotografía*, se conceptualiza a la foto así: “Un soporte de papel o de película en dos dimensiones encima del cuál se suele desear captar un objeto tridimensional”

Estas son tres visiones diferentes, pues para empezar Roman Gubern es especialista en el cine, mientras que Lorenzo Vilches se dedica al estudio de la imagen como medio de comunicación, de ahí que cada uno tenga una opinión diferente sobre un mismo tema.

Aunque Gubern estudia concretamente el cine, su opinión es ilustrativa pues la fotografía es su antecedente y para realizar una película se toma en cuenta la foto de cada cuadro que compone un filme; así, su definición tiene que ver con un aspecto de captar la realidad mediante un procedimiento técnico.

En cambio Lorenzo Vilches es un investigador de los medios de comunicación y resalta a la fotografía en la prensa desde el aspecto técnico, por lo que su punto de vista se enfoca a un proceso mecánico que cumple el proceso de comunicación por medio de un productor, un mensaje y un observador.

Las tres definiciones anteriores tienen en común que la fotografía es un proceso mecánico o técnico mediante el que se desea plasmar un hecho o un objeto de la realidad para mostrarlo al mundo.

Además, la imagen atrapada con la cámara debe contener ciertos elementos. La estética es imprescindible, el fotógrafo debe ordenar a través del lente el o los objetos a retratar, de forma que visualmente armonice y llame la atención.

La fotografía de prensa —surgida a través de los años debido a las necesidades de los medios impresos— es un elemento que marcó una gran diferencia en las publicaciones. Para obtener estas imágenes, también se deben seguir ciertas reglas, aunque muchas veces sean tomadas en sólo segundos.



Pero antes de conocer los elementos de la fotografía de prensa es necesario definirla para lograr una mayor comprensión. Primero, la fotografía de prensa puede acompañar a la nota o ser la propia noticia, ya que a veces las imágenes se bastan por sí solas para llamar la atención de las personas sin necesidad de un largo texto.

Debido a su importancia en los medios de comunicación, la fotografía de prensa ha sido estudiada por diferentes personajes, algunos sólo teóricos y otros fotorreporteros de profesión que se han interesado en opinar sobre esta labor.

En el libro *Foto Hermanos Mayo* se valora a la fotografía de prensa de la siguiente manera: “Muchas veces la noticia se condensa en una buena foto. La fotografía periodística no es por lo tanto el complemento en la noticia. La fotografía de prensa es sin duda alguna la que da veracidad a la noticia, es parte imprescindible del periodismo moderno”<sup>1</sup>.

Con respecto a lo anterior, en los inicios de *UnomásUno* algunos de sus números presentaban fotos en la primera plana sin nota escrita, sólo un pie de foto, de este modo la imagen se convertía en una noticia.

El teórico de la imagen Manuel Alonso Erausquin opina que “la fotografía posee una función comunicativa directa y exclusiva, de más o menos peso según los casos, que nace de sus propios méritos informativos”<sup>2</sup>.

De ahí que ésta técnica se convirtiera en un destacado canal de comunicación en el periodismo. Debido a que las imágenes han sido una pieza sustancial en la vida cotidiana, las fotos no podían faltar en la actividad que narra y describe el presente de las sociedades.

---

<sup>1</sup> *Foto Hermanos Mayo*, p. 13.

<sup>2</sup> Alonso Erausquin, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, p. 10.

Así como la prensa tiene características que la distinguen de la literatura, las fotografías periodísticas también son diferentes de las imágenes cotidianas. Además poseen una función en los medios impresos, ya que pueden causar diferentes impresiones según cómo se manejen.

Según Donald Ferguson, causan una reacción en los lectores, de ahí que enumera las siguientes cualidades:

1. Deben de captar la atención: esto es muy importante para los periódicos y las revistas, pues dependen de ellas para atraer el interés de los lectores. Los puestos de periódicos dependen, en gran medida, del impacto de las fotografías en la primera plana o la portada. Una buena foto hace que los lectores potenciales la vean, y una vez que la gente ha observado la foto y leído el pie, generalmente revisan el resto de la página y después pasa al resto de la publicación; un periódico o revista que constantemente presenta buenas fotos puede dar lugar a una buena lectura basada sólo en las fotos.
2. Transmitir información: las fotos que aparecen solas dan al lector la esencia de una situación de un solo vistazo; le muestran lo que está sucediendo, en donde está pasando y quién está involucrado. Las imágenes que acompañan a las historias ofrecen a los lectores información adicional sobre los aspectos principales de estas historias.
3. Entretener: las fotografías dan al lector un descanso del contenido serio que domina la mayor parte de las publicaciones. Los editores saben que los lectores necesitan dicho descanso, es por eso que tantos periódicos y revistas dediquen espacio a imágenes que harán reír a la gente.
4. Establecer lazos con los lectores: establecer lazos emocionales y psicológicos con los lectores es muy importante porque éstos se identifican con las publicaciones que atraen a sus corazones y sus mentes. Las fotos ayudan a las publicaciones a hacer esto en tres formas.
  - a) Dan a los lectores la sensación de estar ahí. Los hacen sentir como si estuvieran observando o tomando parte de lo que está ocurriendo, lo que da una sensación de estar viviendo el momento.
  - b) Debido a que las fotos muestran a los lectores los sentimientos y las reacciones de la persona involucrada en los sucesos, atraen a una parte básica de la naturaleza humana. La gente se interesa por la forma en que sienten las personas (alegría, pena, miedo, ira, lástima) las fotografías transmiten los sentimientos de una manera más eficaz que las palabras.
  - c) Las imágenes atraen las emociones de los lectores evocando recuerdos del pasado y expectativas de experiencias futuras. La imagen de una graduación puede hacer que la gente se sienta melancólica; una foto de niños jugando puede hacerle sentir feliz.

5. Actúan como un instrumento de trazado: las fotografías rompen grandes áreas de letras; hacen que la publicación sea más atractiva y fácil de leer y ayudan a dirigir los ojos del lector de una parte de la página a otra. Este tipo de movimiento ocular ayuda a asegurar que los lectores vean toda la página; esta es una función muy importante del trazado.
6. Ayuda a establecer una identidad: los periódicos y las revistas desarrollan cierta apariencia o presentación mediante el uso que hacen de las fotografías; las publicaciones que usan fotos grandes tienden a parecer más modernas, y las que usan imágenes pequeñas y menos dinámicas tienen una apariencia tradicional<sup>3</sup>.

Estos elementos caracterizan a las fotografías de prensa de las otras —comerciales y artísticas—, sus elementos son como las notas escritas, deben tener interés social y novedad para que atraigan la atención. Muchas veces de ellas dependen que los lectores elijan el diario en el puesto de revistas. Si la fotografía llama la atención el lector se sentirá atraído y será más seguro que elija ese diario.

También deben entretener y establecer lazos con los lectores, pues a pesar de ser un simple medio de información, algunas veces logran tocar los sentimientos de las personas, desde la alegría, pasando por la indignación hasta la tristeza. Todo depende de lo que quiera mostrar el fotógrafo. Al considerar lo anterior, puede decirse que las fotografías de prensa se convierten en una característica distintiva de las publicaciones, con la finalidad de informar, entretener y denunciar algún hecho social, por tanto han pasado a ser un elemento esencial del periodismo.

Al respecto Alfonso Eurasquin señala: “Las buenas fotografías pueden mejorar las publicaciones en muchos sentidos; son los medios por los cuales un periódico, una revista o un anuario pueden mostrar a sus lectores lo que es un suceso, así como narrarlo. Las fotografías *humanizan* una publicación en las noticias y los eventos deportivos sintieron y reaccionaron; también permiten a la publicación establecer su propia identidad.”

---

<sup>3</sup> Donald Ferguson, *Periodismo de actualidad*, p. 255.

Las fotografías son un elemento imprescindible en el periodismo, pues unidos imagen y palabra han logrado conmover al mundo. Esto se debe a que las imágenes acompañadas de palabras pueden decir mucho más que sólo letras o únicamente imágenes.

Un cuadro de algún hecho noticioso plasmado en un papel convierte la información en un hecho asombroso. Aunque la labor del periodismo se desarrollaba con éxito sin ayuda de la cámara, las fotografías han causado otro impacto en los lectores: a veces las imágenes tienen una fuerza que no se puede imaginar, las expresiones de las personas retratadas muestran sentimientos que hablan un lenguaje que no se puede describir.

Un ejemplo de lo anterior es el fotoperiodismo de guerra. Los sucesos se pueden narrar por medio de palabras, se informa y también así es posible impactar. Sin embargo, frente a una imagen periodística, un lector puede llenarse de diferentes emociones; probablemente sea incapaz de describirlas, mas no de sentir las. Un ejemplo es la guerra de Vietnam. El 8 de julio de 1972 el fotógrafo Huynh Cong consiguió la imagen de una niña huyendo con la espalda abrasada por culpa del napalm; esta foto que se convirtió en noticia dio la vuelta al mundo y el autor consiguió el World Press Photo y el Pulitzer.

Este tipo de imágenes no sólo informan a los lectores, sino que los conmueven. Narrar la guerra de forma general tiene un impacto, pero cuando se presenta la fotografía de un caso en específico, el público reacciona de forma distinta, sus emociones son tocadas de manera visual.

De ahí que la fotografía se convirtiera en un elemento significativo para la prensa. Las imágenes de prensa informan de un modo que logran tocar emociones de los lectores. Lo visual llama la atención, y cuando se trata de sentimientos, la forma de pensar de los individuos puede cambiar drásticamente sobre algún hecho.

La fotografía periodística no puede existir sin la actividad llamada fotoperiodismo, por lo que es imprescindible comprenderla. Ulises Castellanos la define así en el libro *Manual de Fotoperiodismo*: “Una forma de expresión a través de las imágenes, algunas veces de carácter social y otra personal. Es un medio a través del cual el fotógrafo informa, reflexiona, entretiene, interpreta y opina”.

Por su parte, Lorenzo Vilches, en *Teoría de la Imagen Periodística*, la describe de la siguiente manera: “El fotoperiodismo es una actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica, además de que los periódicos modernos toman con mayor seriedad la foto, como componente esencial de la información y la opinión”.

De Alonso Eurasquin es el siguiente concepto: “La notificación de acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificadores (fotográfico, informativo y de impresión fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto”.

El fotoperiodismo, definido por estos tres expertos, presenta una visión más amplia; sus acepciones tienen en común que la fotografía de prensa narra un hecho de carácter social.

Además, es un elemento visual que debe de contener una estética, no se trata de disparar y ya, debe de existir una armonía en la imagen capturada. Aunque el fotógrafo tenga poco tiempo para captar la noticia, debe de mirar a través de la cámara y en pocos segundos acomodar de forma atractiva los elementos que está retratando. Si resulta que está fuera de foco, mal centrada o cortada, no funciona para ningún periódico. Por eso el fotorreportero siempre toma varias imágenes de un hecho, para saber cuál será el que funcione para su publicación. Un fotógrafo no se puede quedar con la primera imagen que obtenga.

Así que se puede describir esta actividad como un arte, ya que se expresa a través de imágenes para reportar, y a veces opinar, sobre acontecimientos reales, de forma armoniosa y estética.

Después de acercarse al concepto del fotoperiodismo, se revisarán las diferentes formas en que puede ser nombrado, ya que eso causa confusión o conflicto. A continuación se presentan diversos enfoques de quienes afirman que existe una diferencia entre ser fotógrafo de prensa y ser fotoperiodista.

Con base en la opinión del reportero gráfico Martin Keene tal desigualdad no existe: “La diferencia entre ser fotógrafo de prensa o fotoperiodista, es que el primero proporciona *instantáneas* o *manchas* para los periódicos, y el segundo busca y construye con esmero las imágenes acompañándolas de una historia para los periódicos o revistas de calidad”.<sup>4</sup> Además agrega que no existe tal desproporción, pues sencillamente uno es el nombre elegante del otro y por ello utiliza ambos términos indistintamente.

Para John Mraz, quien ha realizado diversos estudios sobre la fotografía, el fotógrafo está clasificado en las siguientes categorías según su jerarquía de mayor a menor: fotoensayista, fotorreportero, reportero gráfico y fotógrafo de prensa. Sobre esta profesión opina: “El fotógrafo de prensa o reportero gráfico [para él son lo mismo] trabajaría casi siempre en un periódico y no tendría nada que decir sobre la concepción de una historia, porque lo más probable es que haya sido asignado para cubrir un acontecimiento”<sup>5</sup>.

Su trabajo tiene que ser siempre contra el tiempo, por lo que nunca tiene oportunidad de tomar imágenes con mayor cuidado. Trabajar en un diario podría desventajoso para aquellos fotógrafos que quieren sobresalir en su labor, pues no se les otorga la oportunidad de tomar imágenes diferentes.

---

<sup>4</sup> Martin Keene, *Práctica de la fotografía de prensa*, p. 9.

<sup>5</sup> John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, p. 18.

Sobre los fotorreporteros, Mraz señala: “Se distinguen de los reporteros gráficos, en gran medida, porque laboran en revistas donde el trabajo es de mayor profundidad y requiere más imágenes”.

Aquí es donde los fotógrafos pueden buscar sobresalir en su labor, ya que tienen más tiempo para desarrollar sus ideas y crear novedades en el mundo del diseño, por lo que éstos deben poner mayor atención a su trabajo.

Por último el investigador aclara sobre el fotoensayista: “De todos los fotógrafos de la prensa masiva, tiene mayor control autoral sobre el producto. La concepción de un ensayo se origina muchas veces en una idea del propio ensayista”<sup>6</sup>.

Entonces él es quien tiene mayor control en su trabajo, quien debe captar imágenes que digan algo desde su punto de vista. Narrar una historia que impacte a las personas es su principal labor como reportero.

Desde mi punto de vista, los diferentes nombres que se asignan a los fotógrafos dentro del periodismo son una forma de clasificar la misma función, retratar la realidad a través de la cámara. Tomar una foto para un periódico o una revista, realizar un fotorreportaje o fotoensayo, a final de cuentas es muy parecido, ya que siempre existe un fotógrafo y una cámara, y constantemente se va a mostrar a las personas por medio de algún medio impreso, para dar a conocer un hecho social sobresaliente.

La diferencia únicamente radica en que un hecho se plasma en una o varios fotos, según el medio para el que trabaje el fotógrafo. Por consiguiente, no hay diferencia en el trabajo de un fotorreportero, sino que existe variantes entre la labor que desarrolla en una publicación u otra.

---

<sup>6</sup> John Mraz, *Ibíd.*, p. 19.

Tras precisar lo anterior, esta investigación narra y/o describe el trabajo de un fotógrafo de prensa, reportero gráfico o fotorreportero sin realizar alguna distinción, pues todos ellos están capacitados para desempeñarse en un periódico, que es tema del presente trabajo. El fotoperiodismo se ha convertido en un importante objeto de estudio para diferentes teóricos, desde reporteros gráficos con una larga trayectoria, hasta aquéllos que se han interesado en la semiótica periodística, como Roland Barthes.

En *Fotoperiodismo, cómo conferir un estilo a su creatividad fotográfica*, el experimentado fotógrafo Terry Hope menciona que la tarea de este profesionalista de la lente consiste en sacar a la luz historias que el poder desea mantener a oscuras, o centrarse en la meta de llamar la atención pública sobre una causa o una situación que la prensa mundial no tiene el menor interés en resaltar.

De acuerdo con Ulises Castellanos, reportero fotógrafo de profesión, la función social del fotoperiodismo es informar y orientar, en todo 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.

Tras revisar estas dos visiones de fotógrafos experimentados dentro del periodismo, se nota que cada uno conserva una idea diferente de esta actividad, pero coinciden en informar o mostrar al mundo un suceso desconocido.

Por tanto, se puede decir que la actividad del fotoperiodista es informar sobre un hecho que no se conoce, llamar la atención y tratar de orientar a la sociedad e influir en la opinión pública. El periodismo gráfico apasiona a muchos fotógrafos, ellos se involucran completamente con su cámara, mezclan sentimientos en su trabajo —elemento notorio en sus imágenes—, de ahí que algunos consideren el periodismo gráfico un arte.



Hope establece que el arte del fotoperiodismo se revela en toda su magnitud mediante la habilidad para capturar en la película aquel momento capaz de revelar la esencia de una situación, lo que crea una declaración más poderosa que la obtenida a través de las imágenes en movimiento.

La importancia de la opinión de Hope radica en que es un profesional experimentado, ha colaborado como subdirector y director de la revista *Amateur Photographer* —una de las publicaciones más antiguas de fotografía—, por lo que su punto de vista es fundamental en el estudio del fotoperiodismo.

Una vez considerada esta visión, puede decirse que las fotografías son imprescindibles dentro de la actividad del periodismo, ya que en éstas se pueden guardar momentos que jamás volverán a acontecer; además ayudan a los reporteros a explicar de otra forma los acontecimientos.

En palabras de Roland Barthes, “lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”<sup>7</sup>.

Barthes, una autoridad en análisis semiológicos en literatura, cine, pintura y fotografía, considera que la fotografía “no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*”<sup>8</sup>. De ahí que la humanidad haya conservado las imágenes de su historia como un tesoro para poder recordar algunos hechos inverosímiles o para poder creerlos.

En otra publicación titulada *La semiología*, Barthes menciona que la foto de prensa es un mensaje y el conjunto de ese mensaje está constituido por una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor.

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 36.

Es evidente que para el teórico la fotografía de prensa es un medio de comunicación que merece estudiarse; una muestra es que ha realizado diferentes trabajos referentes a la imagen. Estos estudios han sobresalido y permiten comprender que la foto de prensa es un elemento fundamental en el área de la comunicación. Barthes lo expresa de la siguiente forma:

La fuente emisora es la redacción del diario, el grupo de técnicos, algunos de los cuales sacan la fotografía, otros la seleccionan, la componen, la tratan y otros por fin, le ponen un título, le agregan una leyenda y la comentan, el medio receptor es el público que lee el diario, y el canal de transmisión, el diario mismo, o más precisamente, un complejo de mensajes concurrentes, cuyo centro es la fotografía y cuyos contornos están representados por el título, la leyenda, la compaginación, y de manera abstracta, pero no menos *informante*, el nombre mismo del diario<sup>9</sup>.

Por los elementos ya mencionados, la fotografía es un medio de comunicación que forma parte del periodismo y a través de éste, las personas comprenden las noticias de forma diferente. Además, no todos los lectores acostumbran leer los diarios por completo, pero sí pueden observar las imágenes y asumir una idea de las noticias sin leer detenidamente todas las notas.

Maravillado por la imagen en sus diferentes medios, el autor de *La cámara lúcida* resalta en este texto la importancia de la imagen periodística, pues la fotografía no es tan sólo un producto o una vía, sino también un objeto dotado de una autonomía estructural.

Lorenzo Vilches es otro investigador que considera a la fotografía como un medio de información. Señala que tiene un alto valor comunicativo en la página impresa, pues cumple con una función de señuelo para cazar al lector y también la tiene una labor cognoscitiva, porque ayuda a comprender mejor la “narración” de las noticias.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes, *La semiología*, p. 115.

Es decir, las imágenes funcionan como un punto atractivo en el periódico, pueden convertir una lectura “pesada” —páginas llenas de palabras— en una lectura amena, pues las fotos funcionan como descanso que además informa al lector sobre hechos sobresalientes. En la actualidad, el periodismo estadounidense tiende a otorgar más importancia a las imágenes y menos espacio a las notas escritas. La cultura visual de la que habla Giovanni Sartori afecta también al periodismo y algunos diarios mexicanos han sido influidos.

Un claro ejemplo es *Excélsior* que después de una crisis cambió totalmente su imagen para seguir esta tendencia. Hoy publica notas cortas y las fotos que las acompañan son de gran tamaño y a todo color. Esta renovación le valió ganar el tercer lugar en periodismo a nivel mundial en 2007. La Sociedad de Diseño de Noticias —SND por sus siglas en inglés— le otorgó 72 premios por su rediseño lanzado el 22 de marzo de 2006.

Luz María Díaz de León coordinadora creativa de *Excélsior* declara en una entrevista al respecto:

"Lo que se califica dentro de la competencia de la SND no sólo es el diseño, que puede parecer superficial, sino que toma mucho en cuenta la correspondencia que hay entre la imagen gráfica y el contenido de la información. La manera en que estos dos elementos se conjugan de manera armoniosa e informativa, es decir el trabajo en equipo, es lo que permitió recibir todos estos premios"<sup>10</sup>.

*Excélsior* compitió con más de 2 mil diarios de todo el mundo y sólo fue superado por *The New York Times* y *Angeles Times*, que ocuparon el primero y segundo lugar, respectivamente. Hace casi 30 años que fue creado *UnomásUno*, y desde entonces ya contemplaba a las imágenes como noticia, las publicaba en primera plana y muchas de ellas no se acompañaban por un texto escrito. En la actualidad la imagen gráfica en el periodismo estadounidense experimenta un nuevo aire, las fotografías tienen más importancia, según lo explica Luz Díaz.

---

<sup>10</sup> Edgar Alejandro Hernández, *Excélsior*, 27, febrero, 2007

Ahora bien, las perspectivas que de la imagen periodística aportan Roland Barthes y Lorenzo Vilches —quienes no son fotógrafos de profesión—resultan relevantes para el presente trabajo, ya que ambos han dedicado parte de su vida a estudiar su naturaleza y los efectos que causan en los lectores.

En cambio, Terry Hope y Ulises Castellanos son reporteros fotógrafos de profesión, así que su visión sobre el tema es más práctica, ya que los dos han trabajado duro para conseguir sus propias imágenes.

Con base en lo anterior, se puede decir que la fotografía de prensa se define desde dos puntos de vista, el teórico y el práctico, ambos son importantes para lograr un enfoque más completo de la imagen periodística.

La fotografía de prensa es un medio de comunicación que reproduce mecánicamente un hecho social sobresaliente con la finalidad de llamar la atención e influir en la opinión pública.

## **2.2. Composición de la fotografía periodística**

Las imágenes de los periódicos son más valiosas de lo que se piensa en términos periodísticos: pueden causar gran impacto en los lectores y en la forma de ver una noticia. Van más allá de una simple ilustración, porque entran en juego los elementos que la componen, su lugar en el periódico, la forma como se presenta, si tiene o no texto, el tamaño, el espacio que se le otorga en la página, etc.

Para Terry Hope, un profesional de la imagen periodística, “la composición es una de las artes más clásicas de la fotografía [...] los mejores fotógrafos desarrollan el arte de la composición a través del puro instinto; diciéndolo de otro modo, lo que importa es que sea agradable a la vista”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Terry Hope, *Fotoperiodismo, cómo conferir un estilo a su creatividad fotográfica*, p.13

Hope tiene razón, ya que en el campo de trabajo, los fotorreporteros no tienen tiempo de realizar una fotografía muy pensada; siempre las prisas los acompañan y aunque su profesión no les permite detenerse mucho tiempo para planear el encuadre, deben proyectar una imagen estética y atractiva.

Sin embargo, queda claro que la composición es la parte creativa del fotógrafo y también, tal vez, la parte sensible; en este elemento se plasma la visión del mundo que tiene el reportero y también da una fuerte impresión al lector. Aun así, existen algunas reglas que los reporteros gráficos deben seguir. Además de realizar su trabajo con la mayor rapidez deben de buscar el cuadro que llame más la atención.

La originalidad es básica en un escenario donde los fotógrafos siempre se encuentran con todos sus colegas que realizan el mismo trabajo. Lo anterior puede resultar una desventaja para él, debe mostrar la calidad en su quehacer, ubicar el cuadro diferente entre todos sus compañeros y llevar a la publicación una imagen atractiva. Cada uno puede tener su propio estilo y buscar sus encuadres de diferente forma; sobresalir de entre sus compañeros será su meta, por lo consiguiente la composición fotográfica será siempre lo más importante. Este elemento fundamental del fotoperiodismo ha sido analizado en diferentes libros de fotografía por teóricos de la imagen de prensa, quienes se han interesado en la influencia que pueden tener en los lectores del periódico.

Martin Keene, otro gran reportero gráfico, especifica que la composición de la imagen es para los fotógrafos un concepto emotivo, pero en realidad consiste en unas cuantas guías sobre cómo —además del propio contenido— convertir una fotografía mediocre en una buena para un periódico o revista. Además menciona los siguientes elementos básicos para la imagen periodística:

Llenar el encuadre: las fotografías tienen que ser sencillas y vigorosas. Uno de los requisitos imprescindibles es que el sujeto llene el encuadre y no dejar espacio vacío alrededor de la fotografía. Esto debe hacerse en el momento de hacer la toma, aunque se puede hacer un recorte adicional en el laboratorio cuando se positiva el negativo o cuando el maquetador compagina cada página del periódico<sup>12</sup>.



En esta imagen el retrato es sencillo, además, el sujeto llena el encuadre.

Foto: *UnomásUno*, noviembre 15 de 1977, p. 16; no publica el nombre del fotógrafo.

---

<sup>12</sup> Martin Keene, *Práctica de la fotografía de prensa*, p. 154-155.

El fondo: a veces el fondo es una parte esencial de la fotografía y puede servir para colocar a la persona fotografiada en su contexto. Otras veces, se hace necesario eliminar el contenido del fondo. Si se llena el encuadre será más fácil, habrá menos fondo en la fotografía. El enfoque selectivo es una técnica útil para conseguir un fondo confuso neutro. Resulta particularmente eficaz los retratos y las fotos de moda.



Éste es un claro ejemplo de lo que aparece en el contexto del individuo, pues la mujer camina junto al canal que se ha llevado el agua de su pueblo. En el pie de foto se lee: “El senador Leonardo Rodríguez Alcaine orde-nó construir un canal para llevar agua hasta sus propiedades y dejó sin líquido a miles de personas”.

Foto: Pedro Valtierra,  
*UnomásUno*, febrero 4  
de 1980, p. 19.

El contacto visual: los ojos son la primera parte que miramos de una persona, tanto en la vida real como en la fotografía. Puede ocurrir que en una fotografía todos estén mirando a la cámara, o lo contrario. Lo extraño es que algunas personas miren y otras no. Algunos puristas aseguran que mirar a la cámara resulta poco natural, que eso significa que el fotógrafo se está metiendo en sus vidas. Pero el contacto visual entre, por ejemplo, una modelo de moda y un fotógrafo (y por lo tanto el lector) puede mejorar mucho una foto porque supone una implicación. Un fotógrafo competente tiene que ser capaz de organizar una foto en cualquiera de los dos casos.



Un ejemplo de lo anterior es esta imagen; se puede observar que la mujer sin mirar a la cámara, pero el niño que lleva sobre la espalda sí ve al fotógrafo.

Foto: José Luis Borboa,  
*UnomásUno*, febrero 1 de 1980.



Tonos y colores: los fotógrafos conocen rápidamente los inconvenientes concretos del sistema de impresión de su publicación. En la mayoría de los periódicos es difícil reproducir los detalles de las zonas oscuras. Los fotógrafos que han crecido con el blanco y negro encuentran problemas cuando tienen que trabajar en color. Los colores tienen que armonizar y no chocar. Si aparece más de un color primario en la fotografía resulta molesto a la vista. Y no suele ser suficiente el hecho de desenfocar el fondo sino que éste debe tener un color neutro. Las cabinas rojas o las papeleras amarillas atraen el ojo tanto cuando están desenfocadas como cuando tienen una perfecta definición.



El periódico maneja sólo fotos en blanco y negro, ya que en sus inicios pocos diarios utilizaban colores.

En esta imagen se puede apreciar una exposición de los diferentes tonos de gris. El fotógrafo también se preocupó por una buena composición.

Foto: Héctor García,  
*UnomásUno*, febrero 4  
de 1980, p. 19.

Las formas: una foto puede tener cualquier forma, pero un vistazo rápido a un periódico demuestra que los de diseño tabloide prefieren las fotos verticales, mientras que los periódicos de hoja más amplia utilizan, en general, fotos un poco más anchas [tabla, el caso de *UnomásUno*]. No es una coincidencia, depende de la distribución de la página. Una foto con una forma poco usual puede atraer —y lo hace— pero hay que acordarse del compaginador que montará la página y hacer una de formato convencional.



Foto: Luis Borboa, *Unomásuno*, febrero 12 de 1980, p. 1.

En un periódico renovador la forma de las fotografías no es una característica importante, ya que se pueden encontrar ambas —vertical y horizontal— en sus páginas, sin importar el formato del periódico. A diferencia de los anteriores, este ejemplo apareció en la primera plana.

El movimiento: los coches, los trenes, corredores, futbolistas y cualquier cosa en movimiento necesita espacio en la foto para moverse. Un motociclista del Grand Prix, por ejemplo, corriendo de izquierda a derecha, no debe estar recortado de forma que la rueda delantera de su motor quede apretada contra el lado derecho de la foto. De la misma forma que un futbolista necesita espacio para chutar la pelota.



Foto: Pedro Valtierra, *Unomásuno*, febrero 4 de 1980, p. 20.

En esta imagen se puede apreciar el movimiento congelado del portero y el lugar en el que se desenvuelven los jugadores; además, el autor dejó espacio para apreciar mejor cuando se anota el gol.

La clasificación mostrada hasta ahora funciona para identificar las características de las fotografías de prensa de una forma muy superficial, ya que no se describen detalles que pueden resultar fundamentales para comprenderla.

Por ejemplo, al describir el fondo de las fotografías sólo se menciona que este elemento es importante, pero no se explica que el individuo enfocado puede estar “cargado” a la derecha o a la izquierda, aspecto que podría causar una diferente impresión a quien la observa.

Otro punto de la clasificación de las imágenes de prensa, es “llenar el encuadre”. Keene explica que no se debe dejar espacio alrededor del individuo, sin embargo no especifica un detalle que también puede cambiar la impresión del receptor: dónde debe realizarse el corte —cintura, torso, rodilla, rostro.

Las citadas categorías sirven para entender la clasificación de la foto periodística en el presente trabajo. Además de la propuesta de Keene, existen otras formas de analizar las imágenes que se presentan en los diarios, para este trabajo se tomará en cuenta a Lorenzo Vilches, quien menciona que el aspecto expresivo o significativo ha de estudiarse como una superficie textual que tiene una cierta complejidad, es decir, como un conjunto de signos y códigos. La superficie textual contiene elementos básicos: contraste, color, espacio y volumen de las figuras que los envuelve. Él mismo describe estos elementos de la siguiente forma:

Contraste: ejerce la función de unidad mínima de la imagen, de modo semejante a las letras y las sílabas en el texto escrito; sin “contraste” no hay imagen. En la imagen fotográfica se encuentran tres tipos de contrastes principales: muy contrastado (blancos y negros fuertes), matizado (escala de grises suaves), sin contrastar (predominancia del blanco)<sup>13</sup>.

El contraste se convierte en un elemento que puede cambiar la impresión de los lectores; causa un impacto diferente si las fotografías están en color o en blanco y negro. Éstas últimas son, de acuerdo con el autor, las únicas que tienen cualidades periodísticas.

Color: corresponde a lo que podríamos llamar la tonalidad dominante que se da entre lo blanco puro y lo negro puro. Como se sabe, los colores visibles a primera vista son normalmente siete. Este número proviene de una tradición renacentista que ha sido ampliamente aceptada por todos, aunque, en realidad, se pueden ver otros muchos más como lo demuestra la práctica de los pintores.

---

<sup>13</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, p. 40.

Hace 30 años *UnomásUno* no utilizó los colores para realizar un cambio; logró impactar a las personas en blanco y negro. Pero actualmente, el color ya existe en los diarios, es parte de la nueva cultura visual en la que se vive. *El Universal*, *Reforma* y *Excélsior* utilizan este método para atraer la atención de los lectores; es parte de su imagen.

Espacio: permite la discriminación de los objetos según un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical permite ordenar los objetos en relación con una zona superior o una zona inferior, mientras que el eje horizontal permite la orientación de o hacia la derecha y de o hacia izquierda. Pero estos ejes se hallan inscritos por otro espacio que los envuelve y los estabiliza: el marco externo. En la foto de prensa, cuando el marco es estrecho, se tiene un formato vertical. Si es ancho, se trata de un formato horizontal o también apaisado. Este marco está directamente relacionado con la superficie de toda la página del periódico y sirve para colocar a la fotografía en un contexto espacial determinado.

El espacio dentro de las páginas del periódico crea la imagen gráfica, ahí se decide el tamaño de las fotografías y el formato que tendrán —horizontales o verticales—. Aunque parezca extraño de esto también depende la función o el impacto que cause; los cortes en la foto son muy importantes y deben estar en conjunto con el diseño de la página.

Volumen: se puede diferenciar en dos aspectos: a) se refiere a la escala de los planos en una fotografía que nos transmite la información sobre el tamaño y distancia de los objetos fotografiados; los ángulos de la fotografía y que se refieren a la inclinación de los objetos en el interior de un encuadre o marco. En el lenguaje corriente, las angulaciones del encuadre se conocen como picado (un encuadre desde arriba), frontal (un encuadre perpendicular al objeto), contrapicado (un encuadre desde abajo).

Este punto permite dar dos perspectivas de lo retratado, según el ángulo en que se mire puede parecer imponente o totalmente lo contrario. Según el investigador, estos elementos —contraste, color, espacio y volumen— se podrían también referir a la superficie total de una página impresa, porque ésta se presenta como una forma textual coherente y estable a los ojos del lector, Es decir, todos los elementos que presenta un diario deben de participar en conjunto, no en particularidades sueltas, para que exista una relación y así el lector comprenda todas las características uniformemente.

Los elementos visuales de la fotografía también son abordados por Vilches, quien los enumera para obtener un mayor control de los diferentes componentes de la expresión fotográfica y para facilitar la tarea de análisis empírico. Son ocho componentes princiágenes: contraste, color, escala de planos, nitidez, altura, profundidad, horizontalidad. “Estas ocho variables se pueden reducir teóricamente a dos grandes perceptivos que dominan el universo de las imágenes”<sup>14</sup>.

Valor cromático	Valor espacial
Contraste	Planos
Color	Formato
Nitidez	Profundidad
Luminosidad	Horizontalidad
	Verticalidad
	<div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; padding-left: 10px; padding-right: 10px;">           izquierda/derecha            profundidad/plano            arriba/abajo         </div>

Como puede apreciarse en el cuadro de arriba, el valor cromático presenta todo relacionado con luz y color, de éstos depende la nitidez. Por el contrario, el valor espacial tiene que ver con los objetos o personas que se exhiben en la imagen, por ejemplo, qué tan lejos se presenta el fondo del individuo retratado y los objetos que se encuentran a su alrededor —proporción—, también si la forma es horizontal o vertical.

<sup>14</sup> Lorenzo Vilches, *ibíd.*, p. 43-45.

A diferencia de Martin Keene, Lorenzo Vilches es más específico en las características explicadas de la fotografía de prensa, pues detalla hasta el lugar y el espacio que ocupa una imagen en los diarios, toda vez que esto causará una reacción en los lectores, es decir, una imagen más grande llamará más la atención de quien la observa.

Con respecto a los encuadres en picada y contra-picada, el conocido crítico de cine e historiador Marcel Martin describe estos elementos de una forma clara y precisa, además de especificar la emoción que causan:

Contrapicado: (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada), suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube [...]

Picado: (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envasado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad<sup>15</sup>.

Estos dos ángulos —muy usados en la política— se utilizan en diversos casos; cuando el fotógrafo está en favor de una opción partidista o labora en una campaña, debe engrandecer al sujeto para quien trabaja, por lo que usa una contrapicada. En cambio, si se está en el caso contrario debe empequeñecer al personaje y entonces utiliza un ángulo en picada.

Dichos elementos siempre están presentes en las fotografías y son fundamentales para los fotorreporteros, pues las imágenes pueden interpretarse de forma diferente, según la toma y ángulo de su realización.

Cada fotógrafo o investigador tiene su propia visión de lo que se refiere a la composición de la fotografía de prensa, y cada uno debe mencionarse en el presente trabajo para tener una mirada amplia del tema.

---

<sup>15</sup> Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 47.

### 2.2.1. Fotografía y texto escrito

Las fotografías de un periódico siempre están acompañadas de un pequeño texto o párrafo que explica la imagen presentada, a éste se le denomina pie de foto. En el *UnomásUno* los pies de foto contienen las siguientes características: 1) señalan el nombre de la persona que figura en la imagen —habitualmente son retratos—, 2) proporcionan una pequeña explicación de lo que aparece en la imagen —normalmente completan la nota presentada—, y 3) es una mezcla de las dos anteriores: se incluye el nombre de los actores de la imagen y se da una pequeña explicación del hecho.

Respecto del pie de foto, Martin Keene señala que éste aparece siempre junto a la imagen. Puede tener varios párrafos o constar tan sólo de tres o cuatro palabras. Agrega que los pies de foto localizan a las personas que están en la imagen, de izquierda a derecha, desde el punto de vista del lector, también utilizan a una persona como referencia para localizar a otra; para él es importante también anotar la localización exacta de la fotografía y especificar con exactitud de qué tipo de acontecimiento se trata<sup>16</sup>.

Una fotografía periodística puede tener múltiples interpretaciones, por ello es importante que esté acompañada de un pie de foto, pues ayuda a los lectores a contextualizar y comprender en forma específica la información presentada.

Keene también cree que en general, los pies de foto suelen tener una o dos líneas de extensión. A veces, la posición de la fotografía en la página y la distribución del texto a su alrededor, indican cuál es la historia a que se refiere.

---

<sup>16</sup> Martin Keene, *Práctica de la Fotografía de Prensa, Una Guía para Profesionales*, p. 176 y 180.



En otras ocasiones, la foto y el texto que la acompaña están situados fuera de la página, en una casilla separada. Los párrafos individuales del texto pueden empezar con un punto o con cualquier otro tipo de signo, por ejemplo, una corona, si se trata de una historia sobre un miembro de la familia real.

Por lo que toca a *UnomásUno*, los pies de foto en primera plana se presentan con un pequeño párrafo explicativo de la imagen y en el interior del diario aparece la nota sin imagen. En otras ocasiones, la foto va acompañada por el texto que continúa dentro del periódico.

Para Keene “las primeras palabras de un pie de foto son como el párrafo introductorio de una historia, tienen que atraer el interés del lector. Deben establecer una conexión entre la fotografía y el resto del pie de foto. Dependiendo del manual de estilo del periódico, la palabra o frase introductoria puede componerse en tipo negrita o en mayúsculas, y separada de las palabras que vienen después por un guión o un punto”.

Este fotógrafo especializado en prensa añade que “es mejor escribir los pies de foto en presente (utilizar el pasado reduce la inmediatez de la fotografía). La primera frase del pie de foto que se ha explicado arriba pierde impacto si se utiliza la palabra exhibió en lugar de exhibe”. Aunque, él no lo considera, en algunas ocasiones es imposible evitar el pasado, como en accidentes.

Los pies de foto siempre aparecen junto a la imagen, en ningún caso las fotos figuran solas. En lo que respecta a los números revisados en *UnomásUno*, las fotografías de primera plana que no son acompañadas de una nota siempre tendrán pie de foto.

A continuación se incluyen las características establecidas por Vilches con respecto a las fotografías y el texto que las acompaña dentro de los diarios:

1. La foto de prensa en ningún momento es más simple que el texto escrito. Su estructura es compleja en igual medida de lo que es el texto escrito, y tanto uno como el otro son productos de diversas transformaciones discursivas.
2. La foto de prensa no es una ilustración del texto escrito ni tampoco una sustitución del lenguaje escrito. Tiene una autonomía propia y puede considerarse como un texto informativo. Sin embargo, no es indiferente al contexto espacial del periódico.
3. La foto de prensa se revela particularmente eficaz en ciertos procesos de reconocimiento e identificación, pero sin negar lo mismo para el texto escrito.
4. El tipo de proceso discursivo que puede desarrollar el estímulo de la foto de prensa puede ser tan abstracto como el desarrollo por el lenguaje escrito. Y esto se debe a que tanto la foto como el texto escrito se basan en convenciones sociales y textuales asumidas por el lector además de complejas elaboraciones simbólicas.
5. Tanto la foto de prensa como el texto escrito, y particularmente a través de sus aspectos deícticos, son elementos textuales que se apoyan en procesos cognoscitivos del lector como es el caso de las inferencias.
6. Finalmente, podemos decir que bajo ciertas condiciones de comunicación como las arriba descritas, la foto y el texto escrito pueden originar de hechos posibilidades para desarrollar ciertos procesos cognoscitivos, a través de la información periodística<sup>17</sup>.

Tras lo anterior, se puede concluir que la imagen es tan importante como el texto, ambos son fundamentales para un periódico, y la información que presentan se complementa para dar una visión más completa al lector.

Ya se mencionó que en *UnomásUno*, las fotos que no están acompañadas por la nota informativa y que pretenden ser la propia noticia, siempre tienen un pie de nota. Con ello los lectores pueden comprender datos que la imagen no da por sí sola. La siguiente imagen sirve de ejemplo:

---

<sup>17</sup> Lorenzo Vilches, *op. cit.* p. 77.



Foto: *Unomásuno*.

Aquí se aprecia una cruz y una multitud de gente alrededor. El principal elemento reconocible es la cruz. Todas las personas saben que es un símbolo católico, en el que murió Cristo, hijo de Dios. Para los creyentes, este símbolo es sagrado, pero no porque sea una cruz, sino porque es el lugar donde murió un hombre que representa a la divinidad.

Esta imagen presentada fuera de su contexto no se entiende mucho. Pero si un lector mexicano ve la foto en Semana Santa, entenderá que es la representación realizada cada año en Iztapalapa, en el Cerro de la Estrella, lugar que se convirtió en sagrado para los católicos. Sin embargo, si la foto se presenta fuera de época, pero con su pie, los lectores entenderán el asunto que trata.

En conclusión, se nota que las imágenes pueden contener elementos universales comprensibles para todos, pero hay otros que sólo entienden ciertos grupos. De ahí que, el pie de foto constituye una característica imprescindible de la fotografía de prensa; los periódicos publican sus imágenes, aunque no se acompañen de una nota informativa.

## 2.3. Clasificación de la fotografía de prensa

Las fotografías se dividen en tres géneros: documental, artístico y comercial. Las imágenes periodísticas se clasifican dentro de las documentales, ya que siempre se convierten en pruebas de los sucesos históricos y explican los hechos sobresalientes.

Dentro de las fotografías de prensa también existe una clasificación, las imágenes contienen códigos diferentes, por tanto, reconocidos reporteros realizan una división según su experiencia. Ulises Castellanos propone la siguiente clasificación:

a) 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, que sean contundentes y claras<sup>18</sup>.

En este género, los fotorreporteros deben estar muy atentos, que no se les escape los detalles más mínimos del evento o situación a cubrir. Requieren agudizar sus sentidos y explicar en una sola imagen el hecho.

b) 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 clasificar de quién estamos hablando y a qué se dedica. Este género además de informar, permite al fotógrafo expresar su punto de vista respecto del sujeto retratado.

El fotorreportero se expresa de otra forma en este caso. Regularmente, las entrevistas se realizan por medio de una cita, el personaje está preparado para ser retratado, así que ya se vistió y peinó de la forma que quiere ser captado; se cuida mucho y se fija en todos sus movimientos. Al menos que la entrevista sea de banqueta, cambian todos estos elementos.

---

<sup>18</sup> Ulises Castellanos, *Manual de Fotoperiodismo*, p. 36–37.

c) La fotografía deportiva: dado que exige una especialización es, quizá, uno de los géneros más complejos. 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.

Como ya lo explicó Castellanos, este género no es fácil, pues se debe estar muy atento para captar el instante preciso en que ocurre algo trascendente.

d) 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.

Puede resultar difícil, pero no por construir un cuadro, sino por las emociones que producen los hechos a retratar.

e) 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 foto periodístico 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 se vierte su punto de vista.

El fotorreportaje también requiere de una investigación previa para saber qué se va a retratar, desarrollar una historia creíble y bien planeada. Este género es de los más creativos y pensados.

f) La fotografía documental: este género trasciende la información. 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 requiere de más tiempo. El documental se construye con información a profundidad. Este género es complejo, pero el que más proyecta el estilo del fotógrafo.

Todos estos géneros, requieren un reportero gráfico talentoso, ya que no cualquiera puede realizar este trabajo. Aunque parece fácil y simple la descripción de Castellanos, en la práctica no lo es. Se necesita experiencia y esmero.

Por mencionar un ejemplo, la fotografía no prevista requiere que el fotógrafo de prensa actúe con rapidez y creatividad, en pocos segundos debe pensar el cuadro, los elementos que la compondrán y cómo estarán ubicados. Según de Martin Keene la fotografía puede distribuirse en noticias previsibles e imprevisibles.

Noticias imprevisibles: éstas son inesperadas y pueden ocurrir en cualquier momento, se requieren contactos en ocasiones, para que un periódico tenga la primicia. Al fotógrafo simplemente le comunicarán lo ocurrido para que acuda al lugar de los hechos lo más rápidamente posible. Incluyen explosiones, incendios, accidentes de carretera, ferrocarril o avión, disturbios civiles, atracos con toma de rehenes, y demás tipos de tragedias o desgracias.

Noticias previsibles: estas noticias permiten su anticipación, su valoración del interés para los lectores y la organización del reportaje; el fotógrafo tiene tiempo suficiente para planificar su trabajo. Este tipo de destino constituye para el fotógrafo de prensa la rutina habitual e incluye cualquier cosa: desde el concurso del más delgado del año, el carnaval local, un cliente que ha ganado un minuto de compra gratis en un supermercado, el alcalde visitando una fábrica del municipio, etc.<sup>19</sup>

Se puede notar, que esta clasificación es mucho más sencilla que la de Castellanos, pero no por eso requiere de menos atención, pues los fotógrafos deben ser cuidadosos en su labor para crear imágenes que contengan las características exigidas para publicarse en diarios o revistas.

Acerca de las noticias previsibles, Erausquin escribe que “cuando el fotógrafo actúa ante acontecimientos previsibles, conoce cuáles son los datos esperados y elige la película más conveniente en función de la luz del ambiente donde se realice el trabajo y de la posibilidad o no de reforzarla, así como de la movilidad y proximidad de la escena, que le van a determinar la gama posible de velocidades y objetivos combinables con diferentes sensibilidades de emulsión.

Sin olvidar, en este proceso de decisión, que, en función de la calidad del resultado final, no conviene abusar del material de alta sensibilidad, siempre menos fiel mientras más sensible”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Martin Keene, *Práctica de la fotografía de prensa*, p. 119, 131.

<sup>20</sup> Alonso Erausquin, *Fotoperiodismo: formas y códigos*, p. 10.

Estas fotografías no son más sencillas por ser planeadas, por el contrario requieren de una mayor atención. Además las fotos también se ocupan de los siguientes aspectos:

1. Comunican una parte importante de la noticia con un sólo vistazo.
2. Transmiten impresiones a las que sólo pueden aproximarse las palabras. Así pues, las ilustraciones hacen concreto lo que las palabras sólo describen de un modo abstracto.
3. Pueden ilustrar las transiciones en una serie de acontecimientos que sea difícil describir.
4. Acentuando el interés de ciertos detalles en lugar de otros, pueden guiar, aconsejar o persuadir.
5. Mediante la representación visual y, por lo mismo, el estímulo más gráfico de la imaginación, encarecen los negocios, es decir, anuncian.
6. Al evocar lo conocido, divertido o interesante, entretienen.
7. Como ayudan a romper la monotonía del texto impreso, permiten que haya flexibilidad, y por lo mismo variedad en el arreglo tipográfico, dan vida a la página<sup>21</sup>.

Se debe destacar entonces que las fotografías son importantes para un diario, pues el lector del periódico tiene prisa. No dedica mucho tiempo a leer la noticia y descifrar detalles oscuros. Hojea el diario. La información que retiene es relativamente limitada. Aun así, recordará más cuando se vea motivado por la representación visual de un acontecimiento<sup>22</sup>.

Entonces, las fotografías de prensa tienen varias funciones que resultan trascendentes; aunque parezcan sólo ilustraciones entre las letras, ayudan a los lectores a comprender las noticias. En algunos casos complementan información y en otras muestran la noticia de una forma más creativa. Son elementos del periódico que no deben faltar, los editores y reporteros lo han notado, por eso visten a las publicaciones con éstas.

Tras revisar los conceptos sobre este tema, se puede entender a la fotografía de prensa desde otra perspectiva, pues las imágenes deben de transmitir a los lectores una impresión más exacta de lo explicado en la noticia.

---

<sup>21</sup> *Periodismo moderno*, compilador consejero Siegfried Mandel p. 164.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 165.

Las imágenes, por tanto, son elemento fundamental en una publicación impresa, ayudan a complementarla y causan emoción. Más aún: al lado de la nota que las acompaña logran transmitir información exacta.

Enseguida se realiza una investigación detallada, que no exhaustiva, acerca de las fotos publicadas en *UnomásUno*, toda vez que en sus inicios marcó una diferencia en el trato que les otorgaba a las fotografías.



### 3. LA FOTOGRAFÍA DE *UNOMÁSUNO* EN SUS INICIOS

#### 3.1. Origen de *UnomásUno*

Este periódico surgió como una respuesta al golpe contra *Excélsior*, sucedido el 8 de julio de 1976. Para comprenderlo mejor es necesario realizar un pequeño recuento de lo que pasó en ese diario que llegó a ser el más importante y de vanguardia: Julio Scherer, quien dirigió “el periódico de la vida nacional” de 1968 a 1976, tenía problemas con el entonces presidente mexicano Luis Echeverría, por la forma en que manejaba a la publicación, pues para Scherer resultaba importante no censurar a su equipo de trabajo.

Lino Javier Calderón, reportero de *UnomásUno* en la actualidad, presenta un breve artículo en la página oficial de internet de la misma publicación, en el que da su punto de vista acerca del nacimiento del diario y el problema que pasó en la década de los 70. Conocido por su gran trayectoria como reportero, Scherer fue auxiliar de Manuel Becerra Acosta, padre, cuando éste era director de *Excélsior*. Prácticamente Scherer García creció en esta publicación, que encabezó a partir de 1968 y de la que fue destituido en 1976.

En julio de 1976, una asamblea de cooperativistas destituyó al director general de *Excélsior*; decenas de sus colegas salieron y aseguraron que aquella asamblea fue manipulada por el gobierno para acabar con su gestión, que había sido la mejor de ese diario nacido en 1917 y que en los 70 estuvo a la vanguardia. Desde 1976 la publicación ha pasado por diferentes crisis.

En el libro *Dos Poderes*, Manuel Becerra Acosta, quien ocupó el cargo de subdirector de este diario, narra su versión y explica qué pasó después de la reunión: “*Excélsior* no dejó de existir porque Scherer y el que escribe [Becerra Acosta], subdirector, salimos de él con una gran cauda de reporteros y una pequeña tropa de técnicos, trabajadores de talleres, personas de Administración y Publicidad, el propio gerente Hero Rodríguez Toro, aparte del grupo grande de los llamados *colaboradores*, autores de textos opinativos”<sup>1</sup>. Al abandonar el diario, la mayoría de esos reporteros formaron dos grandes publicaciones: *Proceso* y *UnomásUno*.

En cambio, Lino Calderón dice que Scherer había perdido la confianza de los cooperativistas, porque al formar un periódico independiente de la voluntad del gobierno, sus ingresos publicitarios habían caído significativamente. En ese entonces y hasta hace algunos años, gran parte de los diarios y revistas dependían, en diversos grados, de la publicidad pagada por el gobierno.

Sobre esto, Becerra Acosta, hijo, explica “*Excélsior* era un periódico tan independiente como el sistema mexicano lo permitía. Sus anunciantes aportaban su mayor ingreso y no los órganos del Estado. Esos anunciantes no estaban complacidos con este *Excélsior* dirigido por Julio Scherer. Se quejaron con Echeverría del trato, según ellos injusto, dado por la publicación, que sin duda había aguzado su crítica con los hombres del capital. Echeverría les dijo: *Bueno señores, Excélsior se sostiene por ustedes, fue su jugada*”<sup>2</sup>.

Regino Díaz Redondo, ex director del diario, narra su propia versión: “... las molestias de los anunciantes comenzaron a subir de tono, pero al principio no se atrevieron a tomar decisiones que después fructificaron en hechos perjudiciales para el periódico”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Manuel Becerra Acosta, *Dos Poderes*, p. 15.

<sup>2</sup> Alegría Martínez, *Manuel Becerra Acosta Periodismo y Poder*, p. 67.

<sup>3</sup> Regino D. Redondo, *La gran mentira ocurrió en Excélsior el periódico de la vida nacional*, p. 26.

Alentados o no por Echeverría Álvarez, los anunciantes tomaron una decisión que afectó por completo al periódico. Según Manuel Becerra esto tuvo una consecuencia significativa, ya que comerciantes, empresarios e industriales, retiraron repentinamente su publicidad, boicotearon al diario y por tanto, el director tuvo que buscar una rápida solución.

En una entrevista presentada en el libro *UnomásUno testimonios 1977-1997. El periódico renovador*, Becerra relata que “Scherer debió renunciar, sólo él, para conservar los principios del periódico vigentes desde su fundación y no la figura de un hombre, ni de dos, ni de tres, ni siquiera del grupo que lo apoyó; un grupo fiel a *Excélsior* cuyo lema era *contra las ambiciones personales, nuestra causa es Excélsior* y créame, eso era una convicción”. Aunque se consideraban grandes amigos, Becerra Acosta opina que Julio Scherer fue culpable de lo que pasó. En su libro *Dos poderes*, señala que su amigo rehuye responsabilidad.

Bien o mal, el director del periódico se preocupó por buscar una solución y —a pesar de que no todos estuvieron de acuerdo con ésta— fue llevada a cabo para sacar al diario adelante. Según Becerra Acosta, tal vez no fue la mejor salida, “fue un gran golpe de Echeverría. Yo no entiendo cómo Julio Scherer lo aceptó, debió haber renunciado, debimos habernos ido desde ese entonces. Sustituyó la publicidad del sector privado por la del público”<sup>4</sup>.

Obviamente esto trajo consecuencias negativas, ya que posteriormente el gobierno tuvo un mayor control del diario y causó una ruptura dentro del mismo, así que su equipo de trabajo quedó dividido. Cualquiera que sea la verdad, *Excélsior* perdió a su director, al subdirector y algunos de sus reporteros más renombrados de aquella época, quienes posteriormente buscaron un nuevo medio de trabajo y marcaron un antes y un después en el periodismo mexicano.

---

<sup>4</sup> Alegría Martínez, *op. cit.* p. 67.

Así, el 8 de julio de 1976 Julio Scherer fue echado del diario, suceso que en la historia del periodismo mexicano es recordado como un amargo acontecimiento.

Después, “el gobierno de Luis Echeverría Álvarez buscó la manera de sustituir a Scherer, por lo que los cooperativistas de *Excélsior*, manipulados, o no, designaron a Regino Díaz Redondo<sup>5</sup>. A raíz de aquel episodio, los periodistas que salieron del diario fundaron nuevas y vigorosas publicaciones. Scherer y sus más allegados crearon el semanario *Proceso*”<sup>6</sup>.

Aunque Julio Scherer García y Manuel Becerra Acosta eran muy unidos durante su estancia en *Excélsior*, tras el golpe no se reunieron para crear un proyecto, sino que cada uno siguió su propio camino para engendrar dos publicaciones importantes. Sobre lo anterior, Becerra Acosta especificó: “nunca hemos roto Julio y yo. Nos distanciamos y seguimos distanciados, pero romper la relación, pues no. No rompimos. Él hizo *Proceso* y yo hice *UnomásUno*. Cada quien siguió con su actividad. Era evidente que ya no podíamos funcionar como tándem. Lo que nos aglutinó fue el diario, que dejó de existir para nosotros y también para la mayoría de los buenos lectores”<sup>7</sup>.

Además, en el libro *UnomásUno testimonios 1977-1997. El periódico renovador*, Becerra Acosta afirmó que él y Scherer se separaron desde el principio, ya que el ex subdirector quería fundar un diario y Scherer una revista.

---

<sup>5</sup> En octubre de 2000 Regino Díaz Redondo, director de *Excélsior* fue expulsado del diario por los cooperativistas después de conocer la situación económica y financiera real de la empresa. Julio Scherer opinó al respecto: “Regino y los suyos hicieron de la traición una manera de vivir. Fueron desleales con su oficio y desleales con su país. La evidencia está ahí para mirarla: después de 24 años se ganaron, bien ganado, el desprecio público. A los trabajadores dignos, que batallarán con escombros, sólo me cabe desearles éxito”. (Julio Scherer, *Proceso*, no. 1251, 22 de octubre de 2000).

<sup>6</sup> [www.unomasuno.com.mx](http://www.unomasuno.com.mx), 2006.

<sup>7</sup> Alegría Martínez, *op. cit.* p. 69.

Antes de comenzar con *UnomásUno*, el reconocido periodista no se dio por vencido en el periódico, ya que su padre había sido por muchos años director de esta publicación; tal vez sintió la necesidad de luchar y volver junto con todos los reporteros que estaban de su lado. “Becerra Acosta quiso recuperar *Excélsior*, pero el gobierno de José López Portillo le negó el retorno y mejor le dio recursos en forma de crédito para iniciar el periódico *UnomásUno*, cuyo primer número apareció el 14 de noviembre de 1977”<sup>8</sup>.

Seguramente el reportero experimentado se desanimó tras el rechazo en *Excélsior*, aun así, no se dio por vencido y decidió continuar su vida como periodista en otro medio.

Manuel Becerra nació en México en 1932; comenzó su carrera como reportero a los 15 años, en *Excélsior*, donde después logró ser subdirector; su trabajo era mejor en la fuente de política, además de ser un buen cronista parlamentario, según el libro *Manuel Becerra Acosta, Periodismo y Poder*.

Él logró construir un diario que cambió al periodismo mexicano de la época, pues su forma de manejar los géneros informativos y sobre todo, de opinión marcó una diferencia en la prensa mexicana.

Con larga trayectoria dentro del periodismo nacional, Becerra trabajó como reportero, editorialista, columnista político, secretario de redacción y subdirector, además de ser autor de los libros *Las primeras aventuras* (1983), *Dos poderes* (1985), *Triple función* (1987), *Sucesión en la familia* (1988), entre otros. Tras salir de *Excélsior*, comenzó un nuevo proyecto, *UnomásUno*, junto con un grupo de reporteros, algunos experimentados y otros novatos, pero todos dispuestos a desempeñarse con profesionalismo.

---

<sup>8</sup> Gerardo Albarrán de Alba, “El UnomásUno de Becerra Acosta”, *Proceso*, no. 1235 p. 56.

Todo proyecto editorial requiere de capital para iniciar, aunque en “el periódico renovador” no existe una explicación definitiva, aquí se presentan las diferentes versiones que han narrado algunos de los protagonistas sobre cómo se adquirió la suma necesaria para echar a andar el proyecto. En el libro *UnomásUno testimonios 1977-1997. El periódico renovador*, Jorge Hernández Campos cuenta que para iniciar la publicación Manuel Becerra Acosta y Eduardo Deschamps encontraron el apoyo del entonces secretario de Gobernación Jesús Reyes Heróles.

Tal proyecto le fue presentado y “le pareció en sinfonía con las exigencias históricas, y fue así como se obtuvo en una institución *ad hoc* un crédito modesto, apenas de avío, que obligó a los fundadores a buscar un socio industrial, propietario de una vieja rotativa sueca que solía descomponerse un día sí y otro también”<sup>9</sup>. En aquellos años, después del gran cambio sufrido en el periódico más influyente de México, quedó un espacio para uno nuevo, del agrado de los lectores que se sintieron defraudados con la transformación de *Excélsior*.

Otra versión de Lino Javier Calderón: “El capital de arranque provino de la liquidación de Becerra Acosta de *Excélsior*, aportaciones de amigos y un crédito de Nacional Financiera por 21 millones de pesos, que se pagó en ocho o nueve años. Con todo e intereses, en total 70 millones”<sup>10</sup>.

El director cuenta que el dinero efectivo para comenzar el proyecto fue de 21 millones de pesos, otorgados en préstamo por Nacional Financiera, esto significó 60% de las acciones, el resto lo dio el mismo fundador con sus ahorros, de lo recibido en *Excélsior* y una aportación de su suegro Adolfo Aguilar y Quevedo<sup>11</sup>. Hasta ese momento, el fundador del diario expresa que sí recibió ayuda de Adolfo Aguilar y Quevedo, pues en algunas entrevistas previas, él no quiso aceptar que obtuvo ayuda de su suegro para la nueva causa.

---

<sup>9</sup> Jorge Hernández Campos, *UnomásUno testimonios 1977-1997 El Periódico Renovador*, p. 8.

<sup>10</sup> <http://unomasuno.com.mx>

<sup>11</sup> Alegría Martínez, *op. cit.*, p. 81 y 86.

Becerra Acosta también alude al tema en otra entrevista: “Antes de poner en circulación el diario tuvimos muchas entrevistas con don Jesús Reyes Heróles, entonces secretario de Gobernación, para que avalara el préstamo de Nacional Financiera para nuestro proyecto”<sup>12</sup>. Con las necesidades de capital resueltas, el siguiente paso fue afinar las características del proyecto y para ello, el nuevo director dedicó tiempo junto con su equipo de trabajo más cercano.

Para Becerra Acosta el diario resultaba un verdadero reto; laboró con sus compañeros para crear el diseño y definir contenidos. Realizaba juntas y mostraba interés en las observaciones, sobre todo para mejorar cada sección en el diseño gráfico, desde el formato hasta las fotografías, algo que entonces no se acostumbraba.

El reportero Jorge Hernández Campos, reportero y fundador del *UnomásUno*, describe que “se dedicó mucho espacio a discutir si el nuevo diario debería ser de gran formato o tabloide, vespertino o matutino. Se escogió el formato tabloide a la vista de diarios sobre todo sudamericanos y europeos”<sup>13</sup>.

El periódico fue concebido para usar toda la experiencia reunida. Claro que fuimos más allá. Yo no había pensado en un nuevo modelo de periodismo, en otro estilo, en otra forma de diario, porque *UnomásUno* fue un cambio a plenitud, desde su formato; la forma que es tabla, no tabloide, tabla que no se estilaba en nuestro medio, donde ha habido y hay tabloides, por lo común asociados al periodismo de escándalo<sup>14</sup>.

El diario tuvo gran éxito por muchas razones, entre ellas destaca que no se pensó en agradar al gremio periodístico. Hernández Campos explica que “con la publicación se rompió con viejos esquemas del trabajo periodístico y abrió la puerta a un uso más libre del lenguaje, algo imprescindible en la solemnidad que en este sentido había en *Excélsior*”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Manuel Becerra A., *UnomásUno testimonios 1977-1997 el periódico renovador*, op. cit. p. 58.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>14</sup> Alegría Martínez, op. cit., p. 73.

<sup>15</sup> Ma. Ernestina Hernández, *UnomásUno testimonios 1977-1997. El periódico renovador*, p. 96.

El siguiente punto fue encontrar un nombre para la nueva publicación, por lo que el director explicó: "... *UnomásUno*, significa el que hace el periódico y los demás. La suma del lector y el editor. Estuve vendiendo ese nombre en todas las reuniones previas a la salida del diario<sup>16</sup>".

En otra ocasión añadía: "Cuando nació *UnomásUno* se propuso como un espacio abierto. Así, en sus paginas tuvieron cabida expresiones de todo el abanico ideológico, particularmente de izquierda que, desde el golpe a *Excélsior*, había perdido el único foro de importancia que tenía en el diarismo"<sup>17</sup>.

Becerra Acosta explica "El sucesor del antiguo director, Luis Gutiérrez Rodríguez, reconoce en Becerra Acosta al creador de este magnífico proyecto llevado a la realidad, cuya aparición en la sociedad marcó un hito en la historia del periodismo en México"<sup>18</sup>. Este personaje posteriormente trató de rescatar al periódico de la crisis por la que pasaba cuando su director tuvo que abandonar el diario.

Sin embargo, su creador no esperaba del nuevo diario un sueño diferente; en sus palabras: "simplemente realicé una idea compartida con otros. Algunas veces no convencidos por la teoría, pero una vez llevada a la práctica aquello se convirtió en entusiasmo. Muchos trabajaron por amor al proyecto"<sup>19</sup>. Con ese resultado el nuevo director debió sentirse satisfecho.

Por esta razón se unieron reporteros experimentados y jóvenes para elaborar un periódico nuevo, que supuestamente empezaría como una sociedad cooperativa. Posteriormente no todos sus integrantes estuvieron de acuerdo, pues se creó un grupo en contra de la línea del director.

---

<sup>16</sup> *UnomásUno testimonios 1977 – 1997. El periódico renovador, op. cit.* p. 55.

<sup>17</sup> Albarrán de Alba, Gerardo, "El *UnomásUno* de Becerra Acosta", *Proceso*, p. 56.

<sup>18</sup> Manuel Becerra, *UnomásUno testimonios 1977-1997, El periódico renovador, op. cit.* p. 53.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 56.



Existen dudas sobre qué tipo de empresa fue *UnomásUno*: todos saben que no fungió como sociedad anónima y hay muchas dudas sobre si en verdad fue cooperativa, ya que por esto hubo conflictos internos en 1983.

El primer número apareció el 14 de noviembre de 1977, bajo el régimen de sociedad mercantil no cooperativa, pues, según lo dijo su creador, todos “los cooperados serían accionistas de una sociedad mercantil dependiente totalmente de la cooperativa de acuerdo con sus responsabilidades y sus ingresos, proporcional, pues, su aportación en la acción a sueldo y posición en el periódico”<sup>20</sup>.

Tal vez por esta razón todos sus colaboradores trabajaron con mucho gusto, ya que después de sufrir el golpe en el *Excélsior*, se unían para crear un nuevo proyecto, eso los animaba a seguir adelante con un nuevo director.

Con la finalidad o no, Becerra Acosta ideó, junto con sus amigos y no tan amigos, un diario que marcó una distancia respecto a los periódicos de la época, pues trató de otorgarles a sus reporteros y fotógrafos toda la libertad necesaria para realizar su función, además de tener cierta influencia del periodismo estadounidense.

Más allá de la noticia *UnomásUno* alentó los géneros periodísticos; la entrevista y la crónica ganaron aliento, y el fotoperiodismo cobró una dimensión que no había tenido jamás. La cultura tuvo un espacio privilegiado en suplementos como *Sábado* y en revistas como *Tiempo Libre*<sup>21</sup>.

María Antonieta Barragán considera que Becerra Acosta “dirigió e impulsó ese diario con una concepción innovadora en todos los terrenos periodísticos: la noticia, el reportaje de investigación, la crónica, la entrevista, la caricatura política, el artículo de fondo y la fotografía”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Alegría Martínez, *op. cit.*, 89.

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> María Antonieta Barragán, “Fotógrafos del Unomásuno Manuel Becerra Acosta y la fotografía”, *Cuartoscuro*, no. 66, p. 47.

Es curioso conocer las diferentes versiones y la opinión de los reporteros quienes vivieron el nacimiento del periódico. Gerardo Albarrán de Alba asegura que esta publicación fue un verdadero paso al nuevo periodismo en México, ya que “en apenas su primer lustro, el *UnomásUno* de Becerra Acosta fue uno de los pocos medios que marcó a toda una generación de periodistas”<sup>23</sup>.

Menciona Becerra Acosta que el diario estaba planeado para que hubiera “más análisis de opinión, que los pomposamente llamados artículos de fondo estuvieran nutridos, que fueran resultado de investigación; así, el juicio se desprende con toda naturalidad”<sup>24</sup>. *UnomásUno* se presentó completamente distinto desde los detalles más pequeños. Además, se distinguió de los demás diarios, porque su contenido estaba ordenado por temas y no por secciones, como se acostumbraba entonces.

Al respecto, Becerra abundó en una entrevista con Alegría Martínez: “Esa es una ordenación que facilita al lector la localización de las notas con un comentario, un análisis, una documentación casi en cada página”<sup>25</sup>. El periodista pensaba en las personas a las que se dirigía el diario.

Becerra Acosta innovó con *UnomásUno*. Sus aportaciones permitieron un cambio en el periodismo; reporteros y fotógrafos vivieron esta transición con él. El periódico fue un éxito. Al respecto Jorge Reyes rememora: “fueron años excelentes, se hizo un periodismo incomparable. Ningún periódico ni entonces ni ahora tiene lo que *UnomásUno* tuvo”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ídem.*

<sup>24</sup> Alegría Martínez, *op. cit.*, p.74.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 73.

<sup>26</sup> Ma. Ernestina Hernández Solario, *UnomásUno testimonios 1977-1997*, p. 199.

Con base en este diario, aparecieron nuevas tendencias, no sólo surgió un nuevo fotoperiodismo, sino que la forma de manejar los géneros se renovó; los reporteros encontraron una nueva forma de expresarse. Se puede decir que una gran parte de su ideología la heredó *La Jornada*, publicación identificada por su tendencia a la izquierda.

Es una lástima que en la actualidad el periódico exista con un gran esfuerzo, pues después de una crisis en 1983 y que su director se fuera en 1989, —expulsado o no por el gobierno—, la publicación no volvió a ser la misma. Aunque con todo y tropiezos *UnomásUno* cumplió con su misión, ya que de sus páginas han salido grandes reporteros y fotógrafos, además, tras la crisis de 1983, surgió otro diario importante: *La Jornada*.

Manuel Becerra Acosta, quien falleció el 23 de junio de 2000, debió sentirse orgulloso de su diario por muchos años, aunque posteriormente fue expulsado de México por el gobierno; por alguna razón él lo negó, además afirmó que su destierro en 1989 fue voluntario<sup>27</sup>.

Sobre la salida del director se especuló: el gobierno le entregó un millón de dólares para que abandonara su puesto de trabajo y también su país; Becerra Acosta rechazó esa versión.

Pese a que *UnomásUno* renovó en muchos aspectos el mundo de la prensa de aquella época, el presente trabajo sólo se centrará en el manejo de la fotografía, ya que por algunas características, las imágenes en los periódicos tomaron un nuevo rumbo dentro del diarismo mexicano y dieron pie para fundar un nuevo fotoperiodismo.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 87.

Tal vez decidió otorgar mayor importancia a la imagen en el periódico, ya que Becerra había dirigido TV Producciones de *Excélsior*, donde decidió sacar la imagen del locutor, transmitir imágenes y a veces tomadas de la filmación de fotografías fijas.<sup>28</sup> Desde entonces el periodista se dio cuenta de la importancia que tienen las imágenes, ya que marcó una diferencia en el manejo de éstas dentro del noticiero de “el periódico de la vida nacional”.

### **3.2. Fotoperiodismo en *UnomásUno***

La fotografía tuvo una gran importancia en *UnomásUno*, porque fue el primer diario que dio un mayor peso a sus fotógrafos; las imágenes se lograron como la propia noticia y no como una ilustración de la nota, así que por primera vez las fotografías tuvieron ciertas características que a continuación se presentan.

Manuel Becerra Acosta asumió una visión diferente acerca del periodismo; supo muy bien que sus fotógrafos también podrían ser reporteros, por consiguiente decidió tratarlos por igual y otorgarles —por primera vez en un diario mexicano— su crédito de las fotos.

La imagen del diario era para Becerra Acosta el espacio de caricaturistas, cartonistas, dibujantes y fotógrafos. Le importaba mucho esta parte del diario, por esto les proporcionó mayor libertad a sus fotoperiodistas. Además, los “caricaturistas, cartonistas, dibujantes y fotógrafos empezaron a tener una participación más directa. Un fotógrafo asistía a las juntas de evaluación. Es hasta que llega *UnomásUno* que se toma en cuenta el trabajo de los fotógrafos”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>29</sup> *Ídem.*

Los fotógrafos supieron muy bien aprovechar la gran oportunidad que ofreció el periodista; sus fotografías fueron una ventana a la realidad del México contemporáneo, empezaban a crear y mostrar imágenes bien pensadas, planeadas y tomadas justo en el momento preciso.

Los fotorreporteros de *UnomásUno* se caracterizaron por ser reporteros de la calle, es decir, salían a la ciudad a buscar las imágenes que podrían funcionar para el diario; como todo buen reportero, buscaban la noticia en todas partes. Sus fotografías se definían por la creatividad, pues lograban de un momento común algo llamativo o gracioso para el que viera a través del ojo de la cámara.

Por ejemplo, el 2 de julio de 1981 se presenta una imagen que muestra un paradero de taxis, hay una larga fila de gente en espera para abordar el transporte; únicamente hay un taxi, por lo que el fotógrafo juega con el cuadro y hace pensar, al que ve la imagen, que todos van a subir al mismo carro. A esto se agrega un título: “¿Entrarán todos?”.



Foto: Christa Cowrie, *UnomásUno*, julio 2 de 1981.

Esta fotografía es característica del tipo de entretenimiento. En la página funcionó como un descanso del contenido serio que presentaban las otras notas del periódico y permitió a los lectores centrar su atención en un tema más ameno que los distrajo de una realidad.

Además de entretener, esta fotografía actuó como un instrumento de trazado, pues hizo de esa página un atractivo fácil de leer. También sirvió para fijar una identidad al periódico, que se caracterizó por presentar fotos sin nota en la primera plana y en las páginas centrales, pero sí con pie que ayudó a comprender la información del cuadro: “Tolerados o no tolerados, igual prestan un servicio necesario y que igual se reconoce como deficiente”.

Además de de las características anteriores, se puede notar que la imagen también funciona para transmitir información. Al leer el pie de foto, el lector se valora que el servicio del taxi es muy necesario, aunque sea muy criticado. Con este tipo de imágenes los reporteros marcaron una nueva tendencia, *UnomásUno* tenía lo que en otros diarios no había, no eran fotos para rellenar un espacio o para ilustrar la nota escrita, sino imágenes que presentaban una verdadera noticia, pues informaban por sí mismas.

### **3.2.1. Fotógrafos de *UnomásUno***

El espacio y la libertad otorgados a los fotógrafos del *UnomásUno* fueron de gran importancia para el desarrollo del diario. Becerra Acosta confió en su equipo de trabajo y les proporcionó las facilidades para que tomaran las imágenes con una mayor creatividad. Aunque, curiosamente, en los primeros números del periódico no existen muchas fotografías dentro de sus páginas ni en la primera plana; las que había no eran de gran tamaño, pero sí bien pensadas.

Reporteros y fotógrafos recuerdan al fundador de *UnomásUno* como una persona con gran experiencia periodística, pues supo distinguir lo común de lo trascendente, así como pondera la importancia de las imágenes de la prensa.

Según María Antonieta Barragán el director confió completamente en sus reporteros gráficos:

Creía, con el alma, en sus fotógrafos. Los dejó ser y más de algún talento innato lo dejó descubrirse y sorprenderse con su calidad para ver más allá de la esquemática foto periodística que en los años 70 dentro del periodismo nacional eran rígidas, solemnes, artificiosas, complacientes, e institucionales. Becerra Acosta estimuló a su equipo de jóvenes reporteros gráficos. Les permitió audacia, atrevimiento, irreverencia, ruptura, una nueva mirada, nuevos ángulos y oprimir el click del obturador sin temerle a nada; que la imagen surgiera fresca, contundente y retadora.<sup>30</sup>

Martha Zarak, fotógrafa de *UnomásUno* en sus inicios, declaró en la misma revista sobre Becerra Acosta: “Te puedo decir que veía en las imágenes más que nosotros, descubría lo que no habíamos notado, el detalle, el contexto, tenía un ojo privilegiado para pescar imágenes”. Se nota que todos los fotorreporteros le tenían un gran respeto.

Entre los fotógrafos más conocidos del periódico se encuentran Christa Cowrie, Aarón Sánchez, Martha Zarak, Pedro Valtierra, Armando Salgado, Enrique Ibarra, Gustavo Miranda, Jorge Barragán, entre otros, de la talla de Héctor García, quien se integró poco después.

Adriana Malvido reconoce de una manera muy peculiar su profesionalismo: “Todos salen del periódico en distintos momentos y han tomado caminos diferentes. Pero todos regresan al *UnomásUno* de los primeros años para referirse al mayor parteaguas de su vida profesional”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Cuartoscuro*, no. 66, 2004, p. 49.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 14.

A continuación se mencionan algunos de los fotorreporteros más sobresalientes de *UnomásUno*; aquéllos que con su trabajo sobresalieron, pues sus imágenes son reflejo de esmero y profesionalismo.

### **3.2.1.1. Christa Cowrie**

Una de las mayores representantes de los fotógrafos de *UnomásUno* es Christa Cowrie, quien aprendió fotografía con Lázaro Blanco en la Casa del Lago. Manuel Álvarez Bravo y Nacho López fueron otros de sus maestros. Nacida en Hamburgo, Alemania en 1949, practicó la danza desde pequeña hasta que se convirtió en madre y ya no pudo continuar con esta profesión; si bien nunca dejó de asistir a sus clases, se decidió definitivamente por el camino de la fotografía.

En 1963 llegó a México. Ingresó a *UnomásUno* desde su fundación; la fotógrafa trabajaba anteriormente en el “Magazine dominical” de *Excélsior* y conoció a Becerra Acosta con quien tenía una gran amistad. Colaboraba como free lance para el diario, por lo que tal vez no se enteró de lo sucedido. “Yo no viví el golpe contra *Excélsior* dentro del diario —dice—, pero desde el primer momento supe que mi lugar estaba con quienes habían abandonado el periódico”<sup>32</sup>. Posteriormente, decidió unirse al grupo de Becerra Acosta. “Me interesó mucho formar parte del grupo creador de un diario, una experiencia inigualable. Es una experiencia única que la vida te presenta y la tienes que vivir”<sup>33</sup>.

Seguramente por esto la fotógrafa realizó un gran trabajo; sus imágenes presentadas en el diario mostraban la influencia de maestros como Álvarez Bravo. Eran periodísticas y agradables al ojo, es decir, tenían una composición estética.

---

<sup>32</sup> Christa Cowrie, *UnomásUno testimonios 1977-1997*, op. cit. p. 132.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 133.



De sus años en *UnomásUno*, Crista recuerda:

El *UnomásUno* estaba en todos lados. Y siempre era nuestra primera vez. El país estaba en la misma miseria como hoy y a donde íbamos quedábamos tocados por el impacto de la realidad. El impacto visual, el de la marginación y la injusticia social, el de la belleza y el del surrealismo. ¡Era un periodismo eléctrico! [...] Íbamos a las regiones más miserables, a los más alejados rincones del país a recoger la realidad de los campesinos, de los indígenas, de los refugiados [...]

Y al frente, siempre, Manuel Becerra Acosta. Absolutamente genial. Era capaz de recoger del basurero un pequeño cable informativo de unas cuantas líneas y generar grandes reportajes, gracias a su olfato e inteligencia<sup>34</sup>.

Christa rememora que a partir de un pequeño cable, el director la comisionó junto con Miguel Ángel Velásquez —apodado el Patán— a una travesía por la sierra oaxaqueña para investigar una matanza. Durante cuatro días caminaron horas y horas a través de montañas; durmieron donde podían en busca de un pequeño pueblo perdido en la sierra. A su regreso, el reportaje, con las fotos, se publicó en primera plana durante tres días consecutivos, los articulistas analizaban la información y ponían en evidencia el contraste de la realidad indígena con la opulencia del Festival Cervantino que tenía lugar, al mismo tiempo, en Guanajuato. Y todo, a partir de un pequeño cable<sup>35</sup>.

Además de su importante participación en el diario, Cowrie también fue pionera del periodismo ecológico; en 1989 fundó junto con Patricia Cardona el suplemento *Dosmiluno* —el primero en su género—, del que fue coordinadora gráfica. Después de trabajar en la sección de política, realizar reportajes especiales y documentación social de todo el país y el extranjero, se convirtió en fotógrafa especialista de las artes escénicas.

---

<sup>34</sup> Adriana Malvido, “La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo”, *Cuartoscuro*, no. 66, 2004, p. 16.

<sup>35</sup> *Ídem*.

Fue contratada por el Centro de Investigaciones Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA para los registros gráficos de la Coordinación de Documentación. Desde entonces es la responsable de las exposiciones elaboradas por dicha institución.

### **3.2.1.2. Aarón Sánchez**

Nació en el DF en 1948, comenzó su carrera en *Excélsior* cuando tenía 17 años, y meses después de la fundación de *UnomásUno*, se integró a la redacción del mismo, invitado por Becerra Acosta, con quien ya tenía una amistad de años. Este fotorreportero permaneció en la dirección de fotografía durante más de 24 años, por lo que la imagen en el periódico estuvo a su cargo, y el manejo de las fotos de alguna forma tuvo su sello o influencia.

En sus propias palabras la experiencia del periódico fue “la pasión, el compromiso, la entrega y la búsqueda de originalidad lo que nos hizo distinguir. Algunos jefes de información de otros diarios me comentaban *queremos fotografías como las del UnomásUno*, y yo les decía, eso sólo es posible con los fotógrafos que trabajan en un periódico como el *UnomásUno*”<sup>36</sup>.

Además como jefe de sección de fotografía alentaba a sus fotógrafos: “Yo les decía a los compañeros, prepárense, piensen qué van a hacer, lleven un concepto, y si no es posible realizarlo, la alternativa es tomar lo evidente, lo que hay”<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Adriana Malvido, “La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo” *Cuartoscuro*, no. 66, p. 19.

<sup>37</sup> *Ídem*.

### 3.2.1.3. Pedro Valtierra

Originario de Fresnillo, Zacatecas, nacido en 1955, el fotorreportero inició su carrera en 1974 como auxiliar en los laboratorios de foto de la Presidencia de República. En 1977 ingresó a *El Sol de México* y en 1978 comenzó en *UnomásUno* donde se desarrolló como fotógrafo y se ha consolidado como uno de los mejores de la prensa mexicana. Valtierra narra su experiencia con Manuel Becerra Acosta y su estancia en el periódico como una época que lo marcó en su carrera y también para toda la vida: “conocí un ambiente periodístico que no he vuelto a ver, la efervescencia se contagiaba”<sup>38</sup>.

Él es otro personaje importante en *UnomásUno*, aunque abandonó diario en la crisis de 1983 y se fue para fundar *La Jornada*. Como fotorreportero estaba consciente de que el director del periódico les otorgó una oportunidad a todos los reporteros gráficos; después pudieron realizar su actividad profesional con una mayor plenitud en otros medios. “El *UnomásUno* de Becerra Acosta abre una competencia al interior y al exterior, se hace periodismo a partir del entendimiento de la realidad, dejamos de ser ‘oprimeobturadores’ para ser fotoperiodistas [...] Se genera un estilo *UnomásUno*, con carácter. Se desacraliza la foto”<sup>39</sup>. Por esto el diario es importante, pues logró un gran cambio en el manejo de la fotografía.

Valtierra es fundador de las agencias de fotografía Imagenlatina (1984) y Cuartoscuro (1986). Fue jefe de fotografía de la Universidad Autónoma de Chapingo, y del departamento de fotografía de *La Jornada* (1984-1986). Ha realizado alrededor de cien exposiciones individuales en México; su obra se ha expuesto en galerías e instituciones de Canadá, Inglaterra, Francia, España, Bélgica, Italia, Cuba, Nicaragua, Venezuela, Ecuador, Guatemala, Costa Rica, Estados Unidos, etc.

---

<sup>38</sup> Adriana Malvido, “La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo” *Cuartoscuro*, no. 66, p. 21.

<sup>39</sup> *Ídem*.

“En 1983, Valtierra recibe el Premio Nacional de Periodismo por su trabajo realizado en Nicaragua durante la revolución y el triunfo sandinista y sus fotos en Guatemala y El Salvador a donde viajó al lado de reporteros como Carmen Lira, Jaime Avilés o Raymundo Riva Palacio”.<sup>40</sup> Ésa fue la primera vez que los fotógrafos viajaron con viáticos. Pedro Valtierra ha publicado sus imágenes en libros como *Nicaragua* y *Una noche afuera*; su trabajo en *UnomásUno* marcó a toda una generación de fotógrafos que continuaron su camino dentro o fuera del diario.

En sus palabras, “el lugar que el periódico le dio a los fotógrafos, continuó en *La Jornada* dirigida por Carlos Payán, donde él mismo coordinó el departamento de fotografía y se concretaron logros como: un archivo sistematizado, un convenio para el uso de negativos y el reconocimiento de los derechos autorales del fotógrafo. Además la foto alcanzó a ocupar el 40 por ciento del espacio de la publicación”<sup>41</sup>.

#### **3.2.1.4. Martha Zarak**

Aprendió el arte de la imagen en el Club Fotográfico de México, a través de cursos impartidos por Manuel Álvarez Bravo; después ingresó a *UnomásUno*, la semana previa a la aparición del diario. A pesar de ser mujer, se inició en este periódico como fotorreportera, algo que no era muy común en la época. Fue la primera enviada a cubrir los movimientos armados centroamericanos.

Sobre su experiencia en el periódico narra Martha Zarak: “De un día para otro me vi situada en los lugares clave donde sucedía la historia de México y tuve todo el apoyo del director para incorporar la calidad artística, la composición y la buena técnica aprendida, al contenido visual de mi trabajo”<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 25.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 29.

<sup>42</sup> *Ibíd.* p. 32.

La fotografía de entonces, no sólo contenía lo periodístico, sino también lo estético, algo que hasta ese entonces no había sucedido en el fotoperiodismo mexicano.

### **3.3. La fotografía de *UnomásUno***

Sus fotos eran diferentes: los fotógrafos se preocupaban por mostrar la realidad al mundo desde su punto de vista, con creatividad y al mismo tiempo con una buena composición.

Al principio, las imágenes no eran muy comunes en la primera plana; aparecía sólo una foto —no de gran tamaño— y en el interior eran contadas, pero todas tenían una buena composición; además por primera vez en la prensa mexicana se daba el crédito a fotógrafos que capturaron los momentos de la vida cotidiana. Cuando el periódico apareció, la fotógrafa Christa Cowrie fue la responsable de la sección de fotografía, el cargo fue asignado por el mismo Manuel Becerra Acosta, algo que tal vez para muchos resultó extraño, porque en aquella época las mujeres no eran fotorreporteras y mucho menos podían aspirar a un puesto como éste.

Otra característica de *UnomásUno*: una mujer dirigió toda una sección, una buena reportera que se comprometió e hizo de una mancuerna con su mirada y su ingenio para elegir los cuadros necesarios de cada página.

Por ello, Cowrie fue una fotoperiodista privilegiada, aunque desafortunada o afortunadamente, duró únicamente un año como responsable de la sección, aunque ella permaneció en el periódico como reportera gráfica por muchos tiempo más.

Como ya se mencionó, Aarón Sánchez tomó la jefatura del departamento de fotografía y estuvo en el cargo durante más de 24 años, por lo que se puede deducir que Sánchez, además de Becerra Acosta, fue responsable en buena parte del rumbo que tomó el fotoperiodismo de *UnomásUno* en México.

### **3.3.1. Fotografías de primera plana en *UnomásUno***

Este diario innovó en muchos aspectos, entre éstos, el fotoperiodismo. La fotografía de primera plana se mostró como nunca antes se había hecho en algún diario de la época, por lo que vale la pena realizar un estudio de esas imágenes.

Para llevar a cabo el presente estudio, se revisaron los ejemplares a 1981 —en la primera semana de cada mes—; se eligió ese año en específico, ya que las fotografías hasta ese entonces tomaron cierta vida dentro del periódico. Para ese año la fotografía ya estaba definida, el periódico seguía su propio estilo y sus fotógrafos sabían exactamente el tipo de imágenes que buscaban, es decir, encontrar lo sobresaliente en lo común, en la vida cotidiana. Se revisó desde la fundación y en 1981 se encontraron los cambios.

Muchos de sus fotógrafos eran muy jóvenes cuando comenzaron a laborar en *UnomásUno*, por tanto se puede decir que la fotografía maduró dentro del periódico, ya que todos ellos crecieron y conocieron la forma de trabajo que después aplicarían en otros medios, como en *La Jornada* o en *Cuartoscuro*.

Lo sobresaliente de las fotografías de la primera plana no fue el gran espacio que ocuparon, sino la forma en que se presentaron, el tratamiento que se les dio, pues estaban pensadas para llamar la atención del lector sin la necesidad de estar acompañadas por una nota escrita. Parece que no existió alguna tendencia en la forma, las fotos podían mostrarse horizontales o verticales, la composición de éstas dependía de los elementos del contenido de la foto.

Un caso que documenta esta tendencia se presentó el 4 de enero de 1981: la imagen muestra una calle en la que las personas transitan por debajo de la banqueta, esquivan autos y maquinaria, el lugar se encuentra en reparación, por lo que los peatones tienen que buscar un camino para seguir. Tomada horizontalmente, esta fotografía permite observar las paredes que están en reparación; apareció en la primera plana, no estaba acompañada de una nota escrita pero sí de un pie de foto —indispensable en el periódico—: “Despojados de banquetas por las obras de remozamiento, los caminantes de las calles céntricas disputan el espacio a maquinarias y automóviles”.

Armando Salgado es el fotógrafo. Puede decirse que esta imagen transmite información, que se completa con el pie de foto, pues muestra al lector lo que sucede. Sin embargo, no funciona como una información adicional de la nota, ya que su contenido es la misma noticia. El pie de foto es corto, conciso, no ocupa mucho espacio.



Foto: Armando Salgado, *UnomásUno*, 4 de enero de 1981.

El fotoperiodista tenía que ingeniárselas para atrapar con su lente un hecho que llamara la atención de los lectores —quienes supuestamente compraban el periódico para leer—, en lugar de divertirse con las imágenes presentadas, por lo que fue un reto seguramente superado. En ningún caso las fotografías son presentadas sin pie de foto, por lo que resulta un elemento completamente significativo en el manejo de éstas dentro del diario; a veces corto, a veces largo, pero siempre aclara un poco lo que se muestra en la imagen.

Por ejemplo el viernes 4 de septiembre de 1981, apareció una fotografía en la primera plana con el siguiente título en negritas: “Mensaje de José López Portillo a los más altos jefes del ejército” y abajo de la imagen, como todas las fotografías, su pie de foto. En los números revisados en pocos casos aparecieron fotografías con un título, éste fue otro elemento con el que *UnomásUno* sobresalió, pues los demás diarios no le habían dado este tratamiento. Además de lo anterior, esta fotografía también resalta por su composición, pues se puede apreciar al presidente enviando un mensaje a los presentes desde un triángulo formado por el brazo de un cadete visto de espaldas a la cámara, algo inusual para una imagen informativa.



Foto: Pedro Valtierra, *UnomásUno*, viernes 4 de septiembre de 1981, p.1.

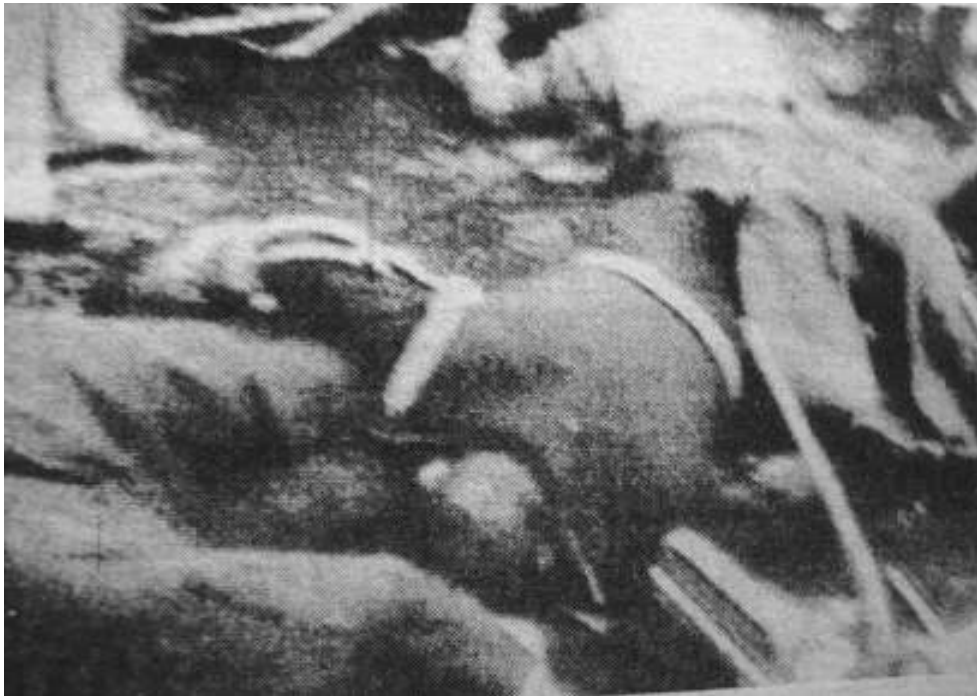


Publicada en la primera plana, esta imagen tiene como fin captar la atención de quien la observa, pues en la página no estuvo acompañada de una nota, sino que en el pie de foto se escribió la página en la que se encontraba toda la información.

El fondo es otra característica importante que se puede resaltar de esta imagen: pese a que en primer plano se encuentra un cadete, éste no es el punto de atención principal, ya que se encuentra de espaldas; se puede notar que el centro de atención es el segundo plano, el presidente López Portillo, quien es el personaje principal. Éste es un claro ejemplo del peso que se le daba a la imagen, ya que en ningún periódico se había utilizado ésta para atraer al lector al interior de sus páginas y encontrar la nota escrita de lo que se mostraba en la fotografía, —que podía ser de agencia o de algún fotógrafo de *UnomásUno*, pero siempre con crédito del autor—; tenía además el pie de foto y enseguida la página en la que se encontraba la nota que completaba la información. Cuando esto ocurría, la nota siempre era de gran interés —no en vano aparecía en primera plana—, por tanto en el interior la información era muy extensa, a veces de una página entera o en su defecto media página; algo curioso: adentro ya no había imágenes que la acompañaran. Esto sucedió únicamente en los primeros meses de 1981, pues paulatinamente se otorgó mayor importancia a las fotos, es decir, aparecía una foto en primera plana con nota en interiores, y poco a poco figuraron más imágenes en interiores que acompañaban al texto. En la primera plana también se utilizaba el ingenio para acomodar las imágenes, ya que en algunos números se jugó con las fotografías para causar impacto en el lector. Un ejemplo: el 7 de octubre de 1981 se presentan dos fotografías horizontales con el mismo pie de foto, éstas se encontraban una debajo de otra, pero en medio de las dos está justamente el pie que comparten. Ilustraba el asesinato del presidente egipcio Anuar Sadat; en la primera imagen se le ve contento mirando un festejo, y en la segunda toma está el mismo personaje pero en el suelo.



Anwar Sadat observa desde la tribuna presidencial el desfile en conmemoración de la guerra del Yom Kipur (Ramodán para los árabes) momentos antes del atentado (arriba) poco después, el cuerpo de Sadat yacía en el suelo y la confusión se apoderó del lugar (abajo).



Fotos: AP y UPI, respectivamente, *UnomásUno*, 7 de octubre de 1981, p.1.

Aunque estas dos fotografías son de agencias diferentes, el diseñador o jefe del departamento de fotografía no pudo desaprovechar la oportunidad de contrastar las dos imágenes y causar un impacto en el lector para hacerlo reflexionar acerca de la delgada línea entre vida y muerte.

Tal vez porque en el primer cuadro aparece el presidente con una gran sonrisa, se nota que disfruta del festejo, y en el segundo cuadro, el cuerpo inerte boca abajo en el suelo conmueve a cualquiera que observa la imagen, por tanto contrastan completamente e impactan de alguna u otra forma al que las mira.

Por consiguiente, se puede notar que estas dos imágenes periodísticas tienen la función de establecer lazos con los lectores. Primero el lector puede tener la sensación de haber estado en el lugar y segundo, el rostro del presidente sonriendo le permite identificarse, y por último la imagen de la muerte golpea al espectador y le recuerda que nadie está exento.

Otra finalidad de la imagen del presidente Sadat consiste en informar, pues mostró lo sucedido en otra parte del mundo. Estas dos imágenes se presentaron en primera plana para atraer hacia la nota escrita dentro del periódico, pero curiosamente donde se presentó ya no hubo ninguna fotografía, y la página se dedicó completamente a este caso. Las fotografías de primera plana se caracterizaron también por aparecer siempre con su crédito, ya sea de agencia o de un fotógrafo, pero nunca hubo una ilustración de relleno.

En el año revisado, sólo aparecía una foto en la primera plana y conforme pasa el tiempo aumenta a 2 imágenes y en los últimos meses aparecen hasta 3 fotografías. Así, se notó que la imagen aumentó su peso, adquirió fuerza y se convirtió en un elemento imprescindible del periódico.

La imagen no es una ilustración de la nota escrita ni se usa para llenar un espacio, sino que en muchos casos es un complemento o mejor aún, la misma noticia que no depende de la escritura de un reportero.

Las características mencionadas fueron una constante en 1981, pues en cada número estudiado siempre apareció una foto con esos rasgos; no obstante sí hubo más de un ejemplar sin este elemento.

### **3.3.2 . La fotografía en el interior de *UnomásUno***

La fotografía de este periódico no sólo fue sobresaliente en la primera plana, también en sus páginas interiores resaltó, porque en éstas se utilizaba con creatividad, desde la composición hasta el diseño de la página.

*UnomásUno* manejaba imágenes de tres tipos: agencias, de los propios fotoperiodistas e ilustraciones o retratos que no queda claro de dónde procedían, ya que no aparecían con crédito.

En enero aparecieron en promedio 15 fotografías por número; en cambio, en marzo hubo 18 fotos por ejemplar. En mayo aumentaron de nuevo: a 23 fotografías, aunque muchas de éstas provenían de agencias, y además se en primera plana y compartían el espacio con las creadas por los fotorreporteros.

Por ende, el editor de fotografía otorgó la misma importancia a las fotografías de agencias que a las de sus propios reporteros, lo único que importaba es que éstas fueran diferentes y que la imagen informara al lector, que pudiera causarle una impresión o sentimiento sobre sucesos ocurridos en la ciudad o en algún otro lugar.

Sin embargo, las fotos de agencias no eran constantes, pues durante todo el año su número podía subir o bajar, todo dependía de qué tan importante fuera la nota internacional.

Lo importante era poder jugar con las imágenes y mostrar algo creativo en el diseño del periódico; las fotos de agencias también eran muy buenas, éstas eran utilizadas sobre todo en el ámbito internacional, de lugares muy lejanos a los que los fotógrafos no tenían fácil acceso.

En cambio en agosto en los números revisados, aunque no tenían gran tamaño, las imágenes de agencia aumentaron a 6 por ejemplar, siempre presentes en las primeras páginas del periódico, donde se publicaron las notas de mayor importancia.

Otro elemento fue el crédito que se le otorgó a los fotógrafos, pues tal vez los estimuló a realizar un mejor trabajo, por lo que sin importar la página o sección, siempre que aparecía una foto tomada por un fotorreportero de *UnomásUno*, ésta indiscutiblemente iba acompañada de su nombre.

Hubo casos en los que de una sola noticia aparecían varias imágenes y lo más curioso es que no eran del mismo fotoperiodista, sino que cada imagen tenía un crédito diferente, ejemplo de cuán importante era la imagen, ya que varios fotógrafos podían cubrir el mismo evento y no importaba la cantidad de fotos que se obtuviera de una sola nota.

En otros casos de una misma nota aparecían varias fotos, todas del mismo autor, por lo que el jefe de redacción resolvió poner en una sola imagen “fotos de”, con lo que ya se entendía que todas eran del mismo fotógrafo. Aunque la característica fundamental de estas fotografías no fue su cantidad, sino el tratamiento que se les otorgó, es decir, composición, contenido, etc.

Esas fotos podían ser acercamientos y mostraban expresiones de las personas, a veces con su contexto, sobre todo cuando éste era importante para entender el mensaje, y también tenían movimiento, más aún si se trataba de la sección deportiva.

En 1981 se dio una constante en las fotografías de *UnomásUno*, pues hubo otra variable que seguramente llamó la atención de sus lectores: imágenes que aparecían sin nota alguna, siempre en las mismas páginas, aunque no eran propiamente una sección, se adoptó ese espacio para su publicación.

Las páginas 25, 26 y 27 fueron las elegidas, las fotos eran de la vida cotidiana en la Ciudad de México, imágenes de Pedro Valtierra, Christa Cowrie, Luis Borboa o algunos otros que informaban acerca de eventos curiosos y/o trascendentes.

En el primer mes del año de los números revisados, todavía no existía esta característica, aunque posteriormente apareció hasta convertirse en una constante. Podían estar en forma horizontal o vertical. En los números revisados, el 4 de febrero de 1981 fue el primer día cuando apareció una fotografía sin nota alguna, en la página 26 y únicamente tenía un pie de foto.

La imagen representaba la vida cotidiana, algo que las personas tal vez no toman en cuenta o no observan detenidamente cuando transitan por algún lugar. Éste fue un elemento que los reporteros gráficos de *UnomásUno* supieron aprovechar, pues tomaban fotografías de hechos cotidianos.

Sin alguna información extra, en el pie de foto se leía: “El eterno problema del transporte”. Se puede notar que esta imagen habla por sí sola, las personas que van colgadas de un camión dice que el transporte público es insuficiente en ese preciso momento.



Foto: Aarón Sánchez, *UnomásUno*, 4 de febrero de 1981, p. 26.

Aunque la imagen es muy reveladora, existen elementos que el lector no conocerá con sólo mirar la foto. Por ejemplo, si este problema ocurre todo el tiempo o únicamente en las horas pico; si es todos los días o sólo de lunes a viernes. Aún así esta fotografía fue considerada una noticia importante y se decidió publicar sin nota para mostrar a los lectores que las imágenes también informan.

Si bien fue el primer mes cuando apareció esta distinción de la imagen, no fue una constante, ya que en un día sí podía estar y al otro no, dos sí y uno no, en los siguientes meses fue así, hasta mediados de año.

A partir de julio, las fotografías sin nota en las páginas 25, 26 ó 27 fueron imprescindibles, no se necesitaba mucho espacio, pero sí fotos que llamaran la atención del lector, momentos de la vida cotidiana que las personas no se detenían a observar para que éstas fueran publicadas únicamente con su pie de foto.

Pese a que las fotografías no eran muy comunes en el periódico, existió una sección, siempre plagada de imágenes, ésta fue la de deportes; aquí fotógrafos de *UnomásUno* aprovecharon definitivamente el movimiento de los protagonistas y capturaron momentos trascendentes o cruciales en su actividad.

Pedro Valtierra, Luis Borboa, Armando Salgado son algunos de los que captaron estas imágenes en la sección de deportes, a la que se le otorgó gran espacio para la creatividad visual.

Las gráficas de la sección de deportes también funcionan como un entretenimiento, además de informar sobre el resultado obtenido en los juegos o encuentros narrados. Esta sección nunca presentó fotos sin nota alguna, pero era la que ofrecía con mayor cantidad de fotografías, a diferencia de las otras páginas del diario.

Una muestra de lo anterior: las imágenes aparecidas el 5 de junio de 1981 en la página 29; dos luchadores de sumo, retratados desde dos diferentes perspectivas, y aunque son dos fotos, sólo existe un pie de foto: “Chiyonofuji –de espaldas– hace un gran esfuerzo para levantar del cinturón a su oponente Kotokase quien lo aventajaba por 4 kilogramos”.



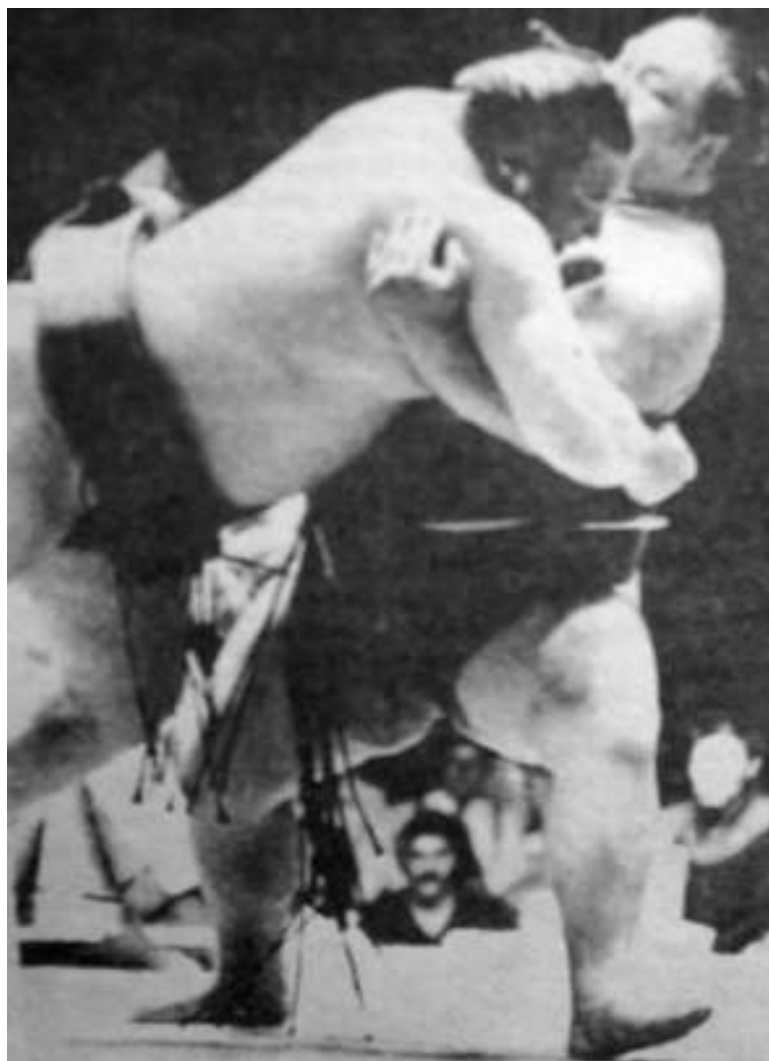
Estas fotografías juegan el mismo papel que las de las otras secciones del periódico: entretienen a los lectores, mientras informan; así atrapan la atención. Otra función de éstas fue entablar lazos con los receptores, pues de daban a las personas la sensación de estar en el lugar.



Fuente: Luis Borboa, *UnomásUno*, 5 de junio de 1981 p. 29.

A pesar de aparecer en la misma página, cada una de estas fotografías tiene forma diferente, una es horizontal y la otra vertical, en cada una el fotógrafo quería mostrar dos ángulos diferentes del suceso, lo que demuestra que *UnomásUno* no tenía una tendencia en la forma de las fotos.

La composición de esta segunda imagen permite al lector observar el esfuerzo que hizo uno de los luchadores, aunque el contrincante que se muestra en el aire tiene las piernas cortadas y por tanto no se puede distinguir por completo su figura.



Fuente: Luis Borboa, *UnomásUno*, 5 de junio de 1981 p. 29.

En cambio, el contexto es un elemento que se puede notar, a pesar de ser una toma muy cerrada, el fotógrafo dejó ver algunos rostros de las personas que se encuentran en primera fila, lo que permitió a los lectores enterarse que el suceso era una competencia.

También en esta sección aparecieron muchos retratos de jugadores, cuadros pequeños sin crédito alguno, eso significa que no eran tomadas por los reporteros de *UnomásUno*.

Una distinción más de la fotografía de este periódico —ya mencionado en las fotografías de la primera plana—, fue nombrar a las imágenes con un título, un elemento novedoso para la época, rasgo convertido en un concepto desde otro punto de vista de la imagen. El 2 de julio de 1981, en el número 1308, aparece publicada una fotografía intitulada “Doce menos cuarto...”, todo en negritas; se puede observar la fotografía de dos personas frente al enorme reloj y después el pie de foto: “Un empleado pone a tiempo el reloj de la sede el PRI”.



Fuente: Chrisita Cowrie, *UnomásUno*, 2 de julio de 1981, p. 27.

Tal parece que a los fotógrafos de *UnomásUno* les gustaban las fotografías de la vida cotidiana que funcionaban muy bien como entretenimiento para los lectores; siempre mostraban eventos curiosos, como el anterior, que de una simple acción de los quehaceres cotidianos, pero convertido en una noticia para el diario.

En el cuadro se aprecia la sombra de dos personas, puede distinguirse un hombre y una mujer, pero no se puede observar más sobre ellos, ni a que altura están ni sus rasgos ni el color de su ropa. Por tanto, la imagen no muestra mucho, sin embargo, fue usada para ilustrar.

En otra ocasión, el martes 7 de julio de 1981, en el número 1313, existe otra imagen con el título “¿También ella?”; se trata de un maniquí rodeado de escombros al aire libre. En el pie de foto se lee: “Escenografía teatral, montada por la realidad, en un baldío de Bucareli”.



Foto: Christa Cowrie, *UnomásUno*, martes 7 de julio de 1981, p. 25.

A esta imagen le da un sentido diferente el título y el pie de foto; la imagen por sí misma no muestra más que una imagen de un maniquí abandonado en algún lugar, pero al leer las líneas, el lector se entera que la muñeca se encuentra en un terreno baldío de Bucareli y lo que le da un sentido diferente es pensar en el teatro y la realidad, dos puntos contrastantes.

Otro ejemplo, publicado el 5 de junio de 1981 en el número 1281, se trata de la imagen de unas personas que transitan afuera de un teatro, su título fue: “Elucubraciones”, y en el pie de foto: “Millones de individuos solitarios conviven en la Ciudad de México”.

Todas las fotografías publicadas en las páginas del interior del diario que no estuvieron acompañadas por una nota escrita siempre tendrían el crédito del fotógrafo, aquel que dedicó un poco de tiempo para capturar una pequeña imagen del DF.

Precisamente ésta fue la tendencia de sus imágenes: los fotoperiodistas de *UnomásUno* indagaban en la calle, buscaban en la ciudad el momento específico para retratar a los protagonistas de sus cuadros.

Además, las fotos eran un complemento de la noticia, daban un panorama mayor de lo que se explicaba en la nota informativa, a veces se publicaban dos o tres fotos de la misma noticia, pero siempre mostraban algo diferente, de ninguna manera repetían información.

Otras imágenes ejemplifican este estilo, tal es el caso del número 1374, domingo 6 de septiembre de 1981, cuando se publicó una fotografía en la página 27 intitulada “Contará el metro en 1982 con una red de 112.02 km, informó el GDF”, y en el pie: “Cerca de la estación Inguarán del metro, obreros del Departamento del DF trabajan aceleradamente en la reparación del sistema de drenaje”.



Foto: Luis Borboa, *UnomásUno*, 6 de septiembre de 1981, p. 1.

La primera toma es abierta, se nota que es una picada y se puede apreciar a los obreros trabajando sobre la avenida. Pese a que la nota principal es la nueva línea del metro, el fotógrafo encontró algo que también es periodístico: la reparación del drenaje junto a la línea.

En la nota, nunca se menciona la reparación del drenaje, por lo que estas fotografías funcionan como complemento del texto, además otorgan un descanso a los lectores.

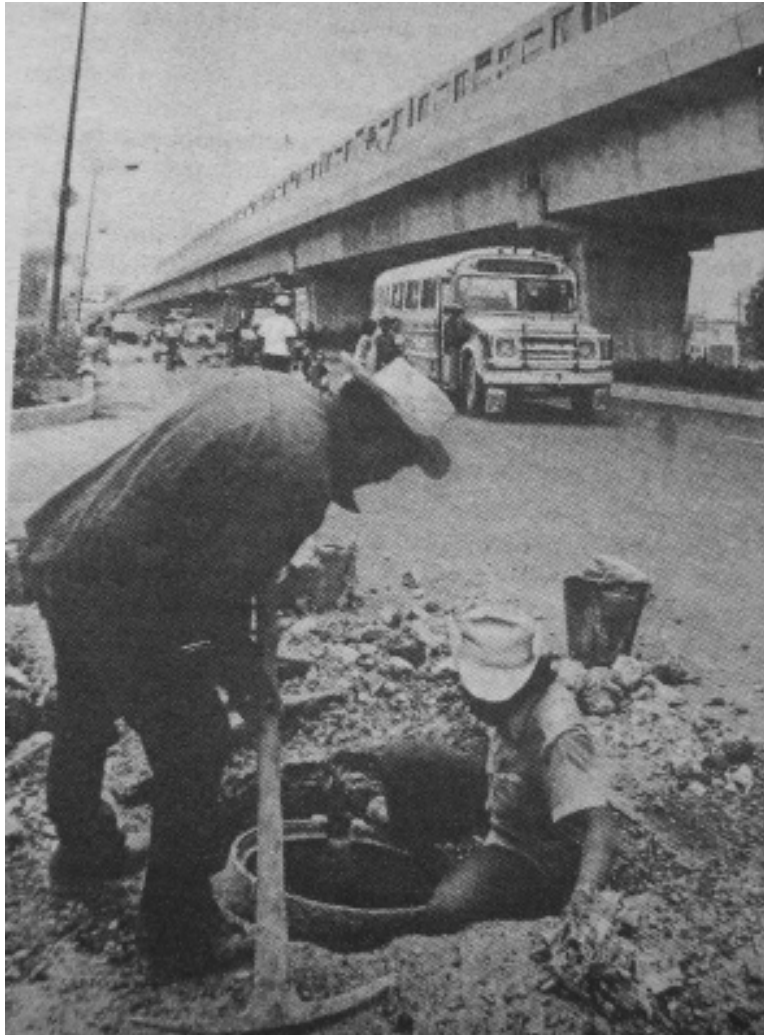


Foto: Luis Borboa, *UnomásUno*, 6 de septiembre de 1981, p. 27.

En esta segunda ilustración se puede apreciar más detalladamente el trabajo de los obreros y el contexto en el que se desenvuelven. Desde un camión hasta el puente por donde pasa la línea del metro; la imagen traslada al que la observa al lugar de los hechos.

Además del ejemplo planteado anteriormente, se manejaban también varias fotografías de un sólo evento sin nota escrita, como el caso del número 1395, el lunes 7 de septiembre de 1981: aparecen 3 fotografías de una pequeña niña realizando labores cotidianas.

Foto 1: “Dolores acarrea el agua, lava la ropa, hace el mandado, prepara los alimentos, consuela a los pequeños, y además limpia la casa”.



Foto: sin nombre del fotógrafo, *UnomásUno*, 7 de septiembre de 1981, p. 18.

La fotografía presentada funciona para entablar un importante lazo con los lectores, pues logra atraer el corazón del que la observa, ya que al descubrir la historia de la niña, las personas se conmueven al saber todas las responsabilidades con las que tiene que cargar la niña Mercedes.



Foto 2: “Dolores se levanta al amanecer y cumple con todo lo necesario para que los varoncitos lleguen a tiempo a la escuela”.



Foto: sin nombre del fotógrafo, *UnomásUno*, 7 de septiembre de 1981, p. 18.

Foto 3: “Dolores tiene 7 años y trabaja 18 horas diarias, sin recibir ningún salario. Su madre es empleada doméstica de planta”.



Foto: sin nombre del fotógrafo, *UnomásUno*, 7 de septiembre de 1981, p. 18.

Después de mirar estas fotografías se puede conocer la historia de una niña de tan sólo 7 años de edad y saber que tiene bajo su cargo tantas responsabilidades como lavar y cuidar a sus hermanos, saber que no estudia y no disfrutar su infancia; puede ser que al lector le preocupe la niña, se identifique con los sentimientos que se presentan y se pregunte un poco más sobre la vida de esta familia.

En tan sólo tres imágenes se puede atrapar una parte básica de la naturaleza humana, es decir, sentimientos alusivos a la pequeña. No se necesitó una explicación para la nota escrita, únicamente los pies de fotos que acompañan estas fotografías, por lo que tienen una gran fuerza.

Además, en este caso es una forma en el fotógrafo puede testimoniar un acontecimiento social, pues aunque sólo es un ejemplo, existen muchos niños en México que viven en esa situación, así que este modelo funciona también como una denuncia social por parte de su autor.

Es importante resaltar que estas imágenes no están acompañadas por un crédito, algo que parece increíble en este medio, pues están bien pensadas y con una buena composición, lo que siempre ameritaba el nombre del autor, por lo que éste fue un caso único en los ejemplares estudiados.

Aunque sí era común encontrar casos como éste, es decir, varias fotografías de un solo tema en una sola página; las imágenes podían ser del mismo autor o de fotógrafos diferentes, pero todas relacionadas entre sí de una u otra forma.

Además en la misma página donde aparecen estas fotografías fue dedicada completamente a los niños; presentaba notas y datos sobre el maltrato a los infantes, aunque ninguna narraba el caso específico de Dolores, así que éste fue presentado como un pequeño fotorreportaje.

Otro caso de denuncia puede ser el presentado el 26 de julio de 1981, cuando se observaba a un basurero junto a la Secretaría de Salud. Escenas que tal vez las personas no observan pero que están ahí, que son visibles y además causan alguna reacción si se le ponen los reflectores.



Foto: Pedro Valtierra, *UnomásUno*, 2 de julio de 1981.

El pie de foto se leía: “Al fondo el edificio de la Secretaría de Salubridad y Asistencia”. En el primer plano hay un montón de basura, pero lo que le da la parte periodística es el segundo plano, pues al fondo se encuentra la secretaría, que supuestamente debe de conservar la salud pública; una paradoja.

En otros casos, algunas fotografías aparecían con una breve nota; en la noticia, la imagen parecía tener un mayor peso que la nota escrita, pues las palabras de ninguna forma decían algo nuevo que no se entendiera en la foto.

Una muestra de esto: la fotografía del martes 2 de junio de 1981 —en el número 1278, página 25—, el pie de foto describe: “Más de una hora ocuparon los bomberos para controlar un incendio, ayer, en un molino de nixtamal de la colonia Asturias”. A la nota la integran unos cuantos renglones y ocupa muy poco espacio, por lo que se le otorga mayor importancia al cuadro a través del lente.



Foto: Pedro Valtierra, *UnomásUno*, 2 de junio de 1981, p. 25.

Casos como el anterior fueron muchos, la misma Christa Cowrie declaró en una conversación publicada en la revista *Cuartoscuro*: “Nunca hubo censura, ni manipulación de la imagen, incluso a veces a la foto se le agregó la nota escrita”<sup>43</sup> por lo que la imagen era una de las prioridades del nuevo periódico.

Después de observar las fotografías de este periodo —tanto las de primera plana como las del interior—, se notan varias de las características mencionadas en el segundo capítulo, por ejemplo captar la atención del lector, pues al insertar una imagen en la primera plana se transforma la página, es decir, se vuelve más accesible al ojo del lector, ya que descansa de las letras.

Otro punto es que las fotos periodísticas ayudan a establecer una identidad al diario, y por supuesto que a *UnomásUno* se la otorgaron, ya que en aquella época pocos diarios utilizaban fotografías.

Con respecto a la composición de las fotografías de *UnomásUno*, se encontraron las siguientes características según lo revisado en el segundo capítulo: en algunas ocasiones el individuo o individuos retratados llenaban el encuadre completamente, esto causa una identificación con el personaje, porque se observa más las expresiones de la persona retratada; en este caso, funciona de la misma forma el ejemplo citado del presidente egipcio, pues la primera fotografía es un cuadro cerrado de su figura y muestra los rasgos de su rostro pleno de festividad y entretenimiento.

El contacto visual es otra característica que se puede enumerar en las fotografías del diario, pues la mirada causa una fuerte impresión a quienes observan la foto.

---

<sup>43</sup> [www.cuartoscuro.com/56/art1.html](http://www.cuartoscuro.com/56/art1.html), 2005.

Como la fotografía que se presenta en la revista *Cuartoscuro* No. 66, edición especial de *UnomásUno*): aparece una imagen con señoritas que concursan para Miss Universo; ellas son cinco y representa a Colombia, Inglaterra, Escocia, Holanda e Israel; tres de ellas miran a otro lado y las restantes tienen los ojos en la cámara.



Foto: *Cuarto Oscuro*, no. 66, edición especial.

El fotógrafo también mostró en esta foto a los hombres parados detrás, los cuales se divierten mirando a las señoritas que posan frente a la cámara, pues ellos se muestran muy interesados. Esto se convierte en un elemento destacable de la foto.

El movimiento es un componente más de las fotografías, regularmente se aplica en la sección de deportes, pues permite captar a un futbolista corriendo, un beisbolista bateando, etc.

Las características mencionadas fueron elementos presentes en las fotografías de *UnomásUno*, particularidades que causaron un impacto en los lectores del mismo periódico, considerado entonces el diario de vanguardia.

En la actualidad las imágenes son manipuladas con una mayor facilidad, toda vez que con las nuevas tecnologías se suministra rápidamente el trabajo y la vida de los reporteros se simplifica. Hoy, las cámaras digitales son una buena salida para editar imágenes que tal vez a la primera no quedaron bien. Con los programas existentes se puede recortar, dar mayor luz o menos. El editor del periódico realiza esta labor.

Con base en lo anterior, se puede establecer que el trabajo que se realizó en *UnomásUno* es de mayor trascendencia. Todavía no se manejaban las cámaras digitales y sus reporteros fotógrafos estaban concentrados en su labor: captar las imágenes a través de su cámara y mostrarlas objetivamente al país sin olvidar que la prioridad era informar de forma creativa.

Por tanto, las imágenes de *UnomásUno* ayudaron a romper con una monotonía en los periódicos mexicanos de esa época, permitieron una flexibilidad y variedad al arreglo tipográfico, en suma, dieron vida al nuevo periodismo.

Después de las características anteriores, se puede concluir que las imágenes de *UnomásUno* fueron esenciales para que se llevara a cabo un cambio en el tratamiento del fotoperiodismo mexicano, ya que gracias a sus fotógrafos y al director del diario, aquéllas empezaron a tener una mayor importancia en los medios impresos.

## CONCLUSIÓN

Descubrir la fotografía por medio de esta investigación fue gratificante, encontrar sus orígenes en la prensa mexicana me pareció interesante, además de que me ayudó a contextualizar el periodo de la fotografía de *UnomásUno*.

Encontrar sus características en la historia mexicana, las técnicas que utilizaron algunos fotógrafos y las teorías al respecto de famosos investigadores fueron algunos beneficios que obtuve.

En el primer capítulo, dedicado a sus orígenes en el mundo y en la prensa mexicana, pude notar el interés de la humanidad por la fotografía y por qué fue aceptada en la prensa sin algún problema, esto se debió al poder de convencimiento que tienen las imágenes sobre la visión del hombre.

En un principio, las fotografías fueron utilizadas por la prensa para acompañar a las noticias, así que el estilo informativo tuvo que sufrir algunos cambios, entonces apareció una nueva información visual que enriqueció los mensajes.

Las fotografías cubrieron diferentes funciones mientras sus características fueron madurando dentro de la prensa; realizar propaganda en favor o en contra de algún político, crear imágenes sensacionalistas, registrar sucesos sobresalientes de la sociedad y al igual que el periodismo denunciar injusticias fueron algunas de las capacidades que adquirieron los reporteros gráficos.

Sin embargo, las fotos no sólo tuvieron un perfil informativo, sino también comercial, pues cuando los fotógrafos descubrieron el valor monetario de su trabajo, comenzaron a crear las agencias de fotografías, todo con la finalidad de satisfacer un nuevo mercado. Progresivamente, la tecnología mejoró los procesos de revelado.



En la prensa mexicana surgieron diferentes personalidades que sobresalieron en su labor. Por el estilo que cada uno utilizó marcaron su trayectoria en la historia de la fotografía: Nacho López, los Hermanos Mayo, Agustín Víctor Casasola, Enrique Díaz, entre otros.

En el segundo capítulo pude entender que la fotografía logra ser estudiada desde diferentes perspectivas, pues cada fotógrafo o investigador le da diferente enfoque según su experiencia o conocimiento. Desde su definición, la imagen llega a ser diversa, ya que el fotógrafo la conceptualiza de acuerdo con su labor.

En este apartado traté de comprender a la imagen como parte de la prensa, ya que la fotografía surgió con otras finalidades. Es por esto que tomé en cuenta tanto a reporteros gráficos como a estudiosos de la imagen dentro de los medios de comunicación impresos.

Las fotografías de los periódicos cumplen ciertos requisitos en la prensa como captar la atención, transmitir información, entretener, además ayudan a establecer una identidad en el diario y contribuyen a perfilar su labor como medio de comunicación.

La composición es un elemento que no puede pasar inadvertido para el fotógrafo, pues de ésta depende en cierta forma el impacto que obtenga sobre la personas. Un acercamiento al personaje puede influir de forma distinta en el receptor, ya que éste puede notar las expresiones del fotografiado con mayor detenimiento.

Por lo que toca al tercer capítulo, éste fue el apartado en el que conocí la historia de *UnomásUno* y pude descubrir si era verdad mi hipótesis sobre el tratamiento que se otorgó a la fotografía, pues se decía que las imágenes de este diario fueron diferentes a las demás publicaciones.

La mayoría de las fotos del periódico consistía en imágenes de la vida cotidiana, sobresaliente por la forma en la que se manejaba en los diarios, pues por primera vez en la década de los 70 aparecían en primera plana y sin nota escrita.

Posteriormente, la publicación comenzó a manejar imágenes en sus páginas centrales que no se acompañaban por notas escritas y que servían al lector como un entretenimiento o descanso de las páginas llenas de letras, a la vez que informaban algún hecho sobresaliente.

El jefe de fotografía jugaba con los pies de nota, escribía frases graciosas acompañadas de una imagen y posteriormente les insertó un título, que también podía resultar curioso para la imagen.

Por consiguiente, las fotografías del diario ayudaron a otorgarle una identidad, pues por muchos años *UnomásUno* se caracterizó por otorgarle más importancia a las imágenes de sus fotógrafos y por tratar de mostrar la vida cotidiana de otra forma.

Por lo anterior, noté que las fotografías de *UnomásUno* no eran extraordinarias, sino que simplemente mostraban pequeños detalles que nos rodean en la ciudad y que los fotógrafos las obtenían tomando un poco más de atención al entorno.

Por último, podría decir que la fotografía de prensa es un tema muy extenso y que hace falta estudiar muchos años, pues los libros de historia de fotografía y de prensa son muy escasos a partir de la década de los 50, y en la actualidad es casi nula. De manera que este trabajo es sólo un acercamiento a una parte de un conjunto más amplio y complejo que aún requiere investigarse.

## BIBLIOGRAFÍA

Barthes Roland, *La cámara lucida, nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, España, 1998, pp. 207.

Becerra Acosta, Manuel, *Dos poderes*, Grijalbo, México, 1984, pp. 212.

Birkitt, Malcolm, *El libro completo de la fotografía*, Tursen Hermann Blume, Hong Kong, 1992. pp. 176.

Bordieeu, Pierre, *La fotografía como arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1979, pp. 194.

Casasola, Gustavo, *Historia de la revolución mexicana tomo I*, Trillas, México, segunda edición 1973, pp. 368

Castellanos, Ulises, *Manual de fotoperiodismo*, Proceso/Universidad Iberoamericana, México, 2003, pp. 133.

Debrousse, Oliver, *Un recorrido por la fotografía mexicana, Fuga mexicana*, México, Conaculta, 1994, pp. 223.

Díaz Redondo, Regino, *La gran mentira ocurrió en Excélsior el periódico de la vida nacional*, Libros para todos, México, 2002, pp. 167.

Dubois Philippe, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona/Buenos Aires/México, 1987, pp. 191.

Erausquin Alonso, *Fotoperiodismo, formas y códigos*, Síntesis, Madrid, 1995, pp. 224.

Ferguson, Donald L. / Patten Jim, *El periodismo en la actualidad*, Edamex, México, 1988, pp. 369.

Freun Gisell. *La fotografía como documento Social*, Gustavo Gilli, tercera edición, España, 1983, pp. 207.

*Foto hermanos Mayo*, Ivam Centre Julio González 8 julio/30agosto, 1992, Generalitat Valenciana, México, 1992, pp. 258.

*Fotoperiodismo y edición, historia y límites jurídicos*, coordinador Diego Caballo Ardila, s.a., 2003, pp. 388.

Gubern Roman, *Historia del Cine*, tomo 1, Editorial Lumen, Barcelona, p. 374.

Hope Terry, *Foto-periodismo, cómo conferir un estilo a su creatividad fotográfica*, Omega, Barcelona, 2002, pp. 144.

*Imágenes de La Jornada*, la Jornada ediciones, México, 1997, pp. 150.

Keinn, Martín, *Práctica de la fotografía de prensa, una guía para profesionales*, edit. Paidós comunicación, España, 1998, pp. 271.

Matabuena, Peláez Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, Universidad Iberoamericana, México, 1991, pp.166.

Martín Marcel, *El lenguaje del cine*, editorial Gedisa, España, 1999, pp. 271.

Martínez, Alegría, *Manuel Becerra Acosta, periodismo y poder*, Plaza Janés, 2001, pp. 218.

Monroy Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, 2da edición, Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 336.

Mraz John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, colección Alquimia, Océano de México / Conaculta / INAH, México, 1999, pp. 233.

*Memoria del Tiempo: 150 años de fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de San Carlos, México, 1989, pp. 91.

Mercado González, Rodolfo, *La fotografía periodística*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (tesis).

*Mexicana fotografía moderna de México 1923-1940*, Ivan Centre, Julio González, España, 1983, Genaralitat, España, 1983. pp. 320.

Moholy–Nagy Laszló, *Pintura, fotografía, cine*, GG, Barcelona, 2005, pp. 270.

Montero Aguirre, Ernesto, *UnomásUno: Un proyecto y tres poderes*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (tesis).

*Periodismo moderno*, compilador consejero Siegfried Mandel, 1965, Letras SA, México, pp. 776.

*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.

*Las publicaciones periódicas y la historia de México (Ciclo de conferencias), 50 aniversario Hemeroteca Nacional*, coordinadora Aurora Cano Andaluz, 1994, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 208.

Reyes Ortiz Ana Cristina, *El fotoperiodismo como género periodístico*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (tesis).

Sartori, Giovanni, *Homo videns la sociedad teledirigida*, Taurus, 1997, pp. 159.

Shaff, Adam, *Historia y verdad*, Grijalbo, México, 1974, pp. 382.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006, pp. 285.

Susperregui, José Manuel, *Fundamentos de fotografía*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2000, pp. 314.

*UnomásUno testimonios 1977-1997*, entrevistas: Ma. Ernestina Hernández Solano, Prólogo Hernández Campos, Coordinador: Bernardo González Solano, editorial Uno, 1998, pp. 320.

Vilches Lorenzo, *La lectura de la imagen*, Paidós comunicación, España 1984, pp. 246.

\_\_\_\_\_, *Teoría de la imagen periodística*, Paidós comunicación, España, Barcelona, 1997, pp. 287.

## HEMEROGRAFÍA

Acosta, Anasella, “Homenaje: Don Manuel, ¿Cuál es la orden para mañana?”, *Cuartoscuro*, no. 67, agosto-septiembre de 2004, pp. 46 – 47

Albarrán de Alba, Gerardo, “*El UnomásUno de Becerra Acosta*”, *Proceso*, no. 1235, 4 de julio de 2000, p. 56.

Barragán, María Antonieta, “Fotógrafos del Unomásuno Manuel Becerra Acosta y la fotografía”, *Cuartoscuro*, no. 66, junio-julio de 2004, pp. 45–54.

Malvido, Adriana, “La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo”, *Cuartoscuro*, no. 66, junio-julio de 2004, pp. 12–35.

Monroy Nasr, Rebeca, “Reconstrucción de lo que somos Investigación y acervo en México”, *Cuartoscuro*, no. 81, diciembre 2006 enero 2007, pp. 60–61.

Mraz, John, “Hermanos Mayo, fotografiar la migración”, *Cuartoscuro*, no. 74, octubre – noviembre de 2005, pp. 8–18.

Muñoz Campos, Gregorio, “Fotógrafa itinerante Christa Cowrie”, *Cuartoscuro*, no. 81, diciembre 2006 enero 2007, p. 59.

\_\_\_ “Ética y metafísica en el fotoperiodismo”, *Cuartoscuro*, no. 81, diciembre 2006 enero 2007, pp. 50–54.

Ortega Pizarro, Armando, “El fin de la ignominia”, *Proceso*, no. 1251, 22 de octubre de 2000, pp. 8-15.

Romero Betancourt, Elizabeth, “Del primer Unomásuno un periódico en suma”, *Cuartoscuro*, no. 66, junio-julio de 2004, pp. 55–59.

### **Páginas de internet**

[www.unomasuno.com.mx](http://www.unomasuno.com.mx)

[www.mexicodesconocido.com.mx](http://www.mexicodesconocido.com.mx)

[www.cuartoscuro.com/56/art1.html](http://www.cuartoscuro.com/56/art1.html)

### **Exposiciones**

*Memoria de la Ciudad de México. Cien años, 1850-1950*, presentada en las rejas de Chapultepec, 2004–2005.