



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

FOTOPERIODISMO: REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD QUE
DA PIE A LA FACULTAD DE EXPRESIÓN E INTERPRETACIÓN.
ENSAYOS SEMIÓTICOS A FOTOGRAFÍAS GANADORAS DEL
PREMIO PULITZER DE FOTOPERIODISMO.

TESIS QUE PRESENTA

ÁLVARO CORTÉS ROSAS

PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Y PERIODISMO

ASESOR: Dr. RAFAEL AHUMADA BARAJAS



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 familia

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. La fotografía como medio de información .	9
1.1 El fotoperiodismo	9
1.2 La fotonoticia	17
1.3 El foto – reportaje	23
1.4 La fotografía documental	30
1.5 La fotografía y el texto	36
Capítulo 2. La fotografía: un arte.	44
2.1 La fotografía artística	45
2.2 Fotografía y realidad	52
Capítulo 3. La semiótica: cómo ver la imagen.	62
3.1 Metodología de la interpretación	63
3.2 El signo	70
3.3 Denotación y connotación	74

Capítulo 4. Ensayos semióticos. Fotoperiodismo: El arte que informa.	76
4.1 Carolyn Cole	79
4.2 Deanne Fitzmaurice	85
4.3 Tood Heisler	92
Conclusiones	97
Bibliografía	102

Introducción

El siguiente trabajo tuvo como idea inicial analizar semióticamente fotografías recogidas de la sección de política nacional de distintos periódicos, pero al iniciar el ejercicio de selección de imágenes se pudo notar que la mayoría de las fotografías carecían de significado, eran simples retratos de personajes que, dada la gran saturación informativa que hoy en día vivimos, se conocían de sobra. Hace ya algunos años, cuando el volcán Popocatepetl estaba a punto de hacer erupción, los noticieros repetían una y otra vez la imagen del volcán expulsando lo que parecía material incandescente, eso llamaba la atención, el problema era que el encargado de dar la nota narraba lo que miles veíamos, describiendo lo que la imagen ya nos informaba. Lo mismo sucedió con las imágenes de los periódicos, la mayoría redundaban lo que el encabezado, la nota y el pie de foto ya informaban, y si a esa información se le agregaba lo que por otros medios ya se conocía, la fotografía resultaba simple relleno de página, por no decir obsoleta.

Entonces, dado lo anterior, las hipótesis en las que se centra este trabajo son que la objetividad que se le pretende dar a la fotografía periodística no es tal, ya que el fotógrafo al apuntar su cámara fotográfica está seleccionando lo que desea informar, plasma sólo un poco de un hecho noticioso, por lo que en el periodismo más que veracidad hablamos de honestidad en el trabajo, en no truquear la imagen y presentarla tal cual; por tanto causaría el mismo impacto o incluso más alejar el fotoperiodismo del simple retrato. Una fotografía con contenido creativo significaría más para el lector, sin modificarle la realidad de una noticia.

Por otra parte no es equívoco admitir que una fotografía de cualquier tipo posee ciertos elementos creativos y en algunos casos artísticos, ya que el nacimiento de la fotografía se da al disputarle el puesto a la pintura como representadora de la realidad y como tal, como arte, la fotografía es capaz de plasmar la sensibilidad de su creador.

El enfoque de este trabajo es entonces, que existe la opción de crear una imagen fotográfica que además de informarnos sobre un hecho noticioso, vaya más allá en cuanto a su composición y por tanto a la interpretación que de ella pudiera darse. Para este fin es necesario conocer los alcances tanto de la fotografía periodística como artística y por otro lado analizar imágenes ya existentes para ver si elementos de ésta última se utilizan en el periodismo.

El primer capítulo se encarga pues, de mostrarnos una idea de lo que es el fotoperiodismo, sus fines y de la forma en que con el paso de los años ha ido cambiando pudiendo notar que, el tratamiento que las imágenes tienen hoy en día desde la elaboración hecha por el fotógrafo hasta la realizada por el medio en que son publicadas persiguen fines distintos a los que pudieran pensarse, ya sea comerciales, ideológicos entre otros. Por tanto la veracidad o esa función de reflejo de la realidad tal cual no existe y eso puede notarse en los diferentes géneros del fotoperiodismo los cuales son señalados a lo largo del primer capítulo de este trabajo.

En la segunda parte pasa lo mismo que en la primera, sólo que se enfoca a la fotografía artística en cuanto a fines que persigue, ya que son muy variadas las opciones técnicas que utiliza y que por una u otra razón no usadas en el fotoperiodismo. Por otra parte surge la interrogante de una concepción general del arte y qué es lo que podemos denominar como tal, además de preguntarnos si la fotografía es en sí un arte y la cámara fotográfica es capaz de plasmar las emociones del autor, tanto como la palabra, la pintura o cualquier otra disciplina artística.

La fotografía, de acuerdo a diferentes autores, informa por el simple acto de plasmar algo en el material fotosensible, nos da cuenta de al menos el hecho de que una persona estuvo en determinado lugar y en determinado momento accionando el aparato fotográfico. En el tercer episodio de este trabajo lo que se verá es que consciente o inconscientemente una fotografía, vista como resultado de un acto semiótico, produce diferentes lecturas de acuerdo a los diversos elementos que la rodeen y la situación en que se encuentre el espectador que de ella haga lectura. La fotografía (al igual que diferentes actos del hombre) posee elementos visibles y ocultos, denotados y connotados y la forma en cómo se van hilando esos elementos o conceptos se conocerá en el tercer capítulo.

Como ya se mencionó, la fotografía es un acto semiótico en tanto que productora de sentidos es. En el título de esta tesis se menciona que se llevarán a cabo ensayos semióticos a fotografías y así será, pero no tanto en el manejo de conceptos o teorías desarrolladas por diversos estudiosos del tema, sino para

proporcionar un sentido diferente a las obras escogidas para este trabajo, en el acto de interpretar, ya que para ese fin es necesario establecer ciertos elementos que son proporcionados precisamente por la semiótica y que son planteados en el tercer capítulo y desarrollados en el cuarto con la finalidad de apreciar el valor artístico (en cuanto a composición de imagen), ya que su calidad informativa no está en duda.

La fotografía: “Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir.”¹ Podemos extender la cita de Sontag a la hora de incluir imágenes en algún álbum o en alguna labor escolar. Es difícil decir que, las fotos seleccionadas para este trabajo fueron tomadas *rigurosamente*; existen tantas fotografías periodísticas y tan buenas, que de alguna forma había que delimitar la selección. Ésta se hizo tomando a las ganadoras de un premio reconocido mundialmente, como lo es el *Pulitzer*, de ahí se redujeron las opciones a sólo tomar las más recientes (es decir, los últimos 3 años): del 2004 al 2006. Cada imagen corresponde a un trabajo documental por lo que su selección fue a criterio propio y el pensar que contenían elementos que ayudarían a la elaboración de los ensayos.

¹ Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, p.57.

Capítulo 1. La fotografía como medio de información.

El que la fotografía, dentro de la información impresa, sea usada como un simple complemento al texto es erróneo. Al poder de contar una historia mediante imágenes se le debe de dar más importancia de la que ya tiene, esto lo podemos validar al ver los periódicos y notar que en la primera plana lo que ocupa más espacio es precisamente una fotografía. La costumbre de colocar imágenes en cada una de las páginas que conforman un diario muestra el poder que tienen sobre el espectador y la necesidad de información que ellas contienen.

La tendencia a dar más interés a las imágenes que a los escritos podría vincularse con la relación de competitividad que existe actualmente entre los medios escritos y los audiovisuales. El captar aquellos momentos que atrapen rápidamente al público, es la idea bajo la cual trabajan los reporteros. Al parecer, el impacto que los comerciales televisivos tienen sobre el espectador ha sido acoplado poco a poco por la prensa escrita.

1.1 El fotoperiodismo

Atinadamente Ulises Castellanos² dice que para saber del fotoperiodismo, hay que entender qué es el periodismo. El periodismo “es una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés

² Véase Castellanos Ulises, *Manual de Fotoperiodismo*. p. 16.

público. Sin el periodismo el hombre conocería su realidad únicamente a través de versiones orales, resúmenes e interpretaciones históricas y anecdóticas”.³

El periodismo responde a las preguntas básicas que nos hacemos para saber del acontecer de las cosas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, y por qué. Continuando con la cita: “Periodicidad, oportunidad, verosimilitud e interés público son las características fundamentales del ejercicio periodístico.”⁴

Entendiendo lo anterior y sabiendo que la fotografía es el arte que utilizado como herramienta del periodismo sirve para guardar en imágenes momentos de valor social e histórico, estaremos de acuerdo en lo que propone el fotorreportero y coordinador de la Bienal de Fotoperiodismo Enrique Villaseñor⁵ en una definición recogida por Ulises Castellanos para el libro *Manual de fotoperiodismo*:

Fotoperiodismo podría definirse como: *una forma de comunicación en la cual se describen o testimonian -por medio de la imagen fotográfica- hechos, acontecimientos o situaciones vinculadas al contexto social. En él se cumplen los principios básicos del periodismo básico: qué, quién, cuándo, dónde. Añadiría un elemento importante: el conocimiento del fotógrafo y su opinión respecto al hecho mismo.*

³ Leñero y Marín en Castellanos Ulises, ibídem, pp. 17-18.

⁴ Ídem.

⁵ Villaseñor Enrique en Castellanos Ulises, ídem.

Aunque la fotografía de prensa es entendida en mayor grado que el texto escrito como aquella que aporta mayor nivel de objetividad ya que, si bien una información escrita puede deformar la verdad de un hecho, la fotografía aparece como testimonio fidedigno del acontecimiento, no está de más cuestionarnos entonces la objetividad de la fotografía de prensa. Si por un lado, Leñero y Marín nos hablan de verosimilitud, más no veracidad y Villaseñor apunta que el fotorreportero plasma su opinión respecto a los hechos, ¿qué tan fiel a la realidad puede ser el fotoperiodismo?

Quizás de manera equívoca se le ha dado a la fotografía de prensa un alto nivel de objetividad. Si bien la información escrita puede deformar la verdad de un hecho, la foto se supone un testimonio transparente del acontecimiento, pero hay que recordar que “la máquina fotográfica es un objeto privilegiado para producir sentido, para dar significación a las cosas, es también un instrumento semiótico. Como la palabra, como la escritura.”⁶

Aunque los antecedentes de la fotografía datan de 1816 con Nicéphore Niépce y desde esa época no ha detenido su desarrollo, los inicios del fotoperiodismo se encuentran en las fotos de guerra, más específicamente en la batalla que sostuvo Rusia con Francia, en la Campaña de Crimea (1854-1856)⁷. Los procedimientos eran muy primitivos y los resultados muy pobres, pero existía la voluntad de informar y cubrir los acontecimientos. Lo que falló, sobre todo en los inicios, es

⁶ Vilches Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, p.20.

⁷ Véase Sougez Marie-Loup, *Historia de la fotografía*.

que no se podían distribuir porque los diarios todavía no podían reproducir fotografías, además las exposiciones eran muy lentas, la preparación química y el revelado se tenían que preparar en el mismo sitio de la foto y se requería llevar mucho material encima.

Marie-Loup Sougez en su libro *Historia de la fotografía* cita a Newhall⁸ quien señala que existieron daguerrotipos durante la batalla de México-Estados Unidos en el año de 1848, pero no se cree que fueron fotos de batallas, sino simples retratos de soldados; aunque por otro lado las fotos tomadas de la batalla de Crimea no plasmaban precisamente la idea que se tiene sobre una contienda bélica, quizás no tanto por la visión del fotógrafo sino por la censura que el gobierno británico le daba a las imágenes captadas.

Años después las fotografías fueron más libres, debido a que los periodistas ya no dependían de los gobiernos, así que las limitantes eran de índole técnica. De esta forma se iniciaron objetivos comerciales; vender las imágenes a los periódicos principalmente, ya que los anteriores trabajos eran bajo el encargo de gobiernos.

Fue en el año de 1880 cuando se publicó la primera fotografía en un diario⁹. La foto fue tomada al Puerto de Nueva York, y el medio impreso fue el *New York Times* pero, como ya se comentó, aún existían limitaciones técnicas, por lo que las primeras fotografías publicadas en periódicos eran de objetos estáticos.

⁸ Newhall en Sougez Marie-Loup, ídem.

⁹ Véase Sougez Marie-Loup, ídem.

“Cuentan que fue hasta la tercera década del siglo XX cuando se registró una revolución del periodismo gráfico: el fotoperiodismo comenzó a relatar acontecimientos. Aparecieron cámaras cada vez más ligeras, manejables y sensibles (como la Ermanox y la Leica)”¹⁰. De hecho fue en el año de 1930 cuando se creó la cámara Leica y Barnack inventó el formato de 35mm, el cual hasta la fecha sigue siendo utilizado por muchos fotógrafos, a pesar de la incursión del formato digital.

“La posibilidad de hacer fotografías sin flash y silenciando el disparador posibilitó la captación de escenas vivas, sin pose, en las que ya no importa la nitidez de la imagen, como el tema y la emoción que suscitara en el lector...”

Desde los años veinte, revistas alemanas comenzaron a utilizar la fotografía para contar un suceso, como entidad propia e independiente del texto. Varias fotografías se hicieron famosas por su habilidad para reflejar sucesos noticiosos, superar las medidas de seguridad y fabricar fotografías sensacionalistas, las preferidas por el público. Stefan Lorant, redactor-jefe de la Munchner Illustrierte Presse, introdujo una novedad: no publicar fotos aisladas, sino contar una historia completa mediante una sucesión de fotografías, que llenaban varias páginas de la revista. Además, comenzó a publicar reportajes no sólo de personajes o hechos importantes, sino sobre la vida cotidiana y las masas populares...Más tarde, el modelo de revista gráfica fue adoptado en Francia. En 1928, Lucien Vogel comenzó a publicar Vu, con importantes despliegues de reportajes fotográficos.”¹¹

Con la introducción de la fotografía a los medios impresos se da un cambio del público con respecto a las noticias y a su entorno. Antes el hombre estaba acostumbrado sólo a aquello que tenía a la vista, las noticias se limitaban a lo acontecido en su comunidad. La fotografía relata por medio de imágenes lo

¹⁰ “Historia del periodismo universal” en Castellanos Ulises, op. cit. pp. 50-51.

¹¹ Ídem, p. 52.

sucedido en otras partes del mundo; como nos dice Gisèle Freund,¹² al hombre con la fotografía se le abre una ventana al mundo. Se integran a su vida cotidiana paisajes y figuras que van más allá de su país.

“En 1936 apareció el primer número de la revista Life, un semanario que se convertiría en la más importante de las revistas gráficas del mundo...Life no fue tanto la primer revista que utilizó fotografías pero - aprovechando la experiencia de revistas gráficas alemanas y de Vu, la influencia del cine y los progresos en las técnicas de impresión, sobre todo a color- definió el estilo informativo del periodismo. Life convirtió la fotografía en un lenguaje alternativo al periodismo tradicional, un medio de información no sujeto al lenguaje escrito, en el que el texto se convertía en un apoyo de la imagen. El foto-reportaje describía un acontecimiento, una región, un personaje, etc., aplicando normas semejantes a las que podía seguir un reportaje escrito, filmado o radiado...”

*“Ver la vida, ver el mundo; ser testigo de los grandes acontecimientos; contemplar el rostro de la pobreza y los gestos del orgullo; ver cosas extrañas- máquinas, ejércitos, multitudes, sombras de la jungla y en la Luna-, ver el trabajo del hombre, sus pinturas, torres y hallazgos; ver cosas que ocurren a miles de millas de distancia, cosas que aman los hombres y muchos niños; ver y gozar con lo que se ve; ver y divertirse; ver y ser instruido”.*¹³

El manifiesto de la revista *Life* sin lugar a dudas refleja lo que es el fotoperiodismo y la visualización del manejo de la información. De esta manera fue que la fotografía periodística fue adquiriendo el papel de mercancía y como tal, la capacidad de moldear el criterio de las masas, así como la transformación y decisión del rumbo que la información había de tener, pero también daba a la sociedad falsas versiones de la realidad.

¹² Véase Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*.

¹³ “Historia del periodismo universal”, en Castellanos Ulises, op. cit. pp. 52-53.

“Henry Luce (fundador de la revista Life) utilizó la revista al servicio del patriotismo norteamericano, como se comprobó en la II Guerra Mundial y en la Guerra Fría, y de sus particulares ideas políticas. Las fotografías de Life pocas veces reflejaban aspectos desagradables. Los lectores esperaban encontrar temas amables, sentimentales, cercanos a su vida propia (cuando ésta tenía algo positivo que ofrecer) o idealizados (artistas de cine, paisajes exóticos, etc.), cuando las circunstancias eran difíciles. Life podía considerarse un reflejo más del denominado ‘sueño americano’: una mirada sentimental y triunfalista al mundo visto desde los Estados Unidos como su necesario ‘centro neurálgico’. La utilización masiva y técnicamente perfecta de la fotografía daba a Life una carga de veracidad, ante la opinión popular de que la imagen no puede mentir, sin darse cuenta de su posible manipulación”¹⁴.

El caso de la revista *Life* sirve para ejemplificar el impacto informativo y formativo que la fotografía tiene sobre el público, ya que aunque poco cambió en cuanto a formato, logró tener una vida de poco más de 60 años.

“El éxito de su revista se basó en el desarrollo de unos planteamientos psicológicos. Las condiciones humanas y sociales que afectan a la propia vida del lector le impresionarán. Cuando son malas, hay que sugerirle la esperanza de un futuro mejor... “Educó las masas a su modo y contribuyó a que se conociera el arte... “Lo que daba tanta veracidad a Life era la utilización masiva de la fotografía. Para el hombre no avisado, la fotografía no puede mentir; por ser la reproducción exacta de la vida. Poca gente advierten en efecto que se puede alterar totalmente su sentido a través del texto que la acompaña o por su yuxtaposición con otra imagen.”¹⁵

La fotografía es la precursora de todos los medios audiovisuales, aquellos que hoy en día llegan a millones de gente alrededor del mundo. Ni el cine ni la televisión serían lo que son ahora si no se hubiera conocido el poder que las imágenes tienen y que se dio a conocer con la fotografía.

¹⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁵ Freund Gisèle, *op. cit.* p.129.

El poco agrado que la gente tiene por la lectura pero, a la vez, la gran necesidad de mantenerse informado ha sido el alimento del cual se nutre la labor de los fotógrafos. Mostrar imágenes que atrapen al público, despertar emociones y tratar de mostrar la realidad del mundo; ese es el papel de la fotografía, pero a la vez ha sido utilizada para manipular, para vender, para crear necesidades y moldear pensamientos, como en el caso de la fotografía publicitaria.

El contenido de la fotografía de prensa nunca está del todo explícito. El lector se tiene que armar con una serie de elementos; los ya conocidos que son con los que da una primera lectura a la imagen, al relacionar los componentes de la foto y aparte relacionar la imagen con los demás componentes del periódico.

Una fotografía por sí sola no es noticia, se vuelve noticia cuando se relaciona con información ya sabida y con los distintos componentes del periódico, como: titular, pie de foto, texto escrito, compaginación, etcétera; sin embargo, la tarea de la fotografía de prensa va más allá de simple complemento del texto: es la que otorga un acercamiento de la realidad a lo escrito, sobre este tema se ahondará más adelante. Antes hay que distinguir tres de los principales géneros del fotoperiodismo: La fotonoticia, el foto-reportaje y la fotografía documental.

1.2 La fotonoticia

Dentro de los géneros periodísticos fotográficos la fotonoticia es el más usado en los medios impresos y también uno de los de mayor impacto. Ya que la fotografía es el medio por excelencia para registrar lo real; la utilización de fotos para dar testimonio de los acontecimientos y transmitirlos por medios impresos es de lo más adecuado dado las características de la fotografía como técnica.

De acuerdo con Jochen Schlevoigt la fotonoticia:

“Sirve para representar relaciones de una realidad concreta. Su método es un reflejo fotográfico de varios detalles característicos, cuya combinación ofrece al lector una imagen relativamente concreta de la realidad. A la fotografía (o a la serie fotográfica) se le añade un texto complementario que aclara y señala las relaciones entre diversas partes del todo, aspectos no susceptibles de ser comunicados sólo gráficamente, resumiendo el significado y trazando su perspectiva”¹⁶.

Añadiendo a lo anterior, la fotonoticia transmite por medio de imágenes lo que un redactor por medio del escrito; por esta razón no es raro que al hablar de la fotonoticia lo primero que nos imaginamos es una fotografía publicada en un periódico, ya que la fotonoticia es de mayor consumo de los diarios.

Abreu¹⁷, en el libro *Manual de fotoperiodismo*, citado anteriormente, señala ciertas características de la fotonoticia:

¹⁶ Schlevoigt Mochen en Castellanos Ulises, op. cit. p.39.

¹⁷ Abreu en Castellanos Ulises, ibídem.

1. *Una o más fotografías. El impacto de este género hace que sea suficiente la publicación de una sola foto.* Por lo general las noticias redactadas en los diarios vienen acompañadas de una sola fotografía, quizás ahí reside lo complejo de este género, ya que en una imagen el fotógrafo debe reunir todo lo que la persona a ser fotografiada expresa o ilustrar los hechos acontecidos de forma concreta y sin dar lugar a interpretaciones que no sean acordes al texto. *Sin embargo, es factible difundir el hecho registrado en secuencia.*
2. *Suceso importante. La fotonoticia por antonomasia es aquella en la que el hecho captado por la cámara es socialmente significativo y de actualidad.* De igual forma que en las noticias redactadas y difundidas por cualquier otro medio; no será tan importante ni ocupará espacios en los medios informativos el tropiezo y caída de “Juan Pérez” como lo fue la de un personaje como Fidel Castro.
3. *En su culminación o momento de desenlace. En muchas ocasiones gran parte del valor de una fotonoticia deriva del momento en que ha sido captada. Una buena cantidad de las mejores fotografías periodísticas de la historia han sido tomadas en el “instante decisivo” de la acción, o pocos momentos después, es decir, en su desenlace.* Éste es otro de los puntos que el género de la fotonoticia tiene en complejidad “la foto del periódico no obtiene todo su valor del valor intrínseco de lo que ella representa, sino sobre todo del carácter excepcional del encuentro entre un suceso fortuito (habitualmente dramático) y el fotógrafo: hay que estar allí en el mismo

momento en que el acontecimiento se produce”.¹⁸ Por lo anterior podemos decir que un fotógrafo de prensa además de tener la sensibilidad para saber en qué momento habrá de ocurrir una acción que, plasmada en fotografía logre conmover al lector; debe tener la destreza técnica para operar la cámara fotográfica y en cualquier condición obtener una buena foto.

4. *No ha llegado a los públicos masivos. La fotonoticia se convierte en tal, desde el momento en que se divulga. En este sentido, la novedad del hecho registrado gráficamente juega un papel fundamental.* Con este punto hay que hacer hincapié en la habilidad técnica que el fotógrafo debe poseer, ya que, no es lo mismo presenciar un hecho y después redactarlo o narrarlo oralmente que tener que presenciarlo y capturarlo en el momento mismo que sucede.
5. *Tema lacónico y expresivo. La fotonoticia registra un hecho concreto, de manera que sea fácil de aprehender por el público. Además, el impacto emocional que pueda producir la imagen la mayoría de las veces es tan importante como el valor social del suceso captado por la cámara. Dentro de esta categoría se ubican algunas fotos tipo “miscelánea”, las cuales explotan el atributo interés humano o el factor rareza. Por otra parte, hay fotonoticias que escapan al concepto tradicional de noticia según el cual para que ésta exista debe haber hechos “duros” como revoluciones, golpes de estado, accidentes, catástrofes naturales, etc. y, al contrario, muestran imágenes relacionadas con aspectos como la educación, la ciencia y con el*

¹⁸ Bourdieu Pierre, *Un arte medio*, pp.208-209.

desarrollo de las naciones, en general. No necesariamente para que algo sea noticia tiene que ser un hecho de alto impacto. Las noticias que nos comenta Abreu entrarían en secciones de cultura, tecnología, espectáculos, etc.

Con el punto anterior también se toca un tema interesante dentro de la fotografía periodística. El impacto que una imagen provoca y las reacciones que desembocan con ella son muy importantes. Como se puede leer en el libro: *Un arte medio*, una fotografía es el reflejo de lo que ve el fotógrafo y éste tendrá algunas prohibiciones, a veces impuestas por el periódico o a veces por su misma ética profesional, en las que ciertas imágenes por muy impactantes que sean no deben ser captadas por el lente de su cámara: “No podemos sacar cadáveres. Fíjese bien, se puede fotografiar a un hombre o una mujer que salta del tercer piso, justo antes que caiga; pero al cadáver, no”.¹⁹Aunque como bien se sabe, los periódicos o revistas de nota roja basan su éxito en la publicación de notas e imágenes escandalosas.

Una fotonoticia, para lograr llamar la atención del lector, debe de ser del instante mismo del suceso; del personaje en acción, no estático, los retratos aunque a veces llamativos no son importantes. También tiene que ser simbólica; que dentro de un encuadre los personajes y objetos que reúna nos den el contexto de los hechos, por esta razón muchos fotógrafos prefieren la fotografía compuesta, dadas las dificultades que representa fotografiar ciertos eventos.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 208.

En un relato hecho por un fotógrafo del diario *Paris-Match*, contenido en el libro citado anteriormente *Un arte medio* de Pierre Bourdieu, podemos saber por qué en algunas ocasiones se prefiere una fotografía compuesta a una tomada en vivo. El fotógrafo en cuestión tenía que hacer una nota sobre una aldea en peligro de ser aplastada por una ladera de una montaña que estaba a punto de desmoronarse. Al querer fotografiar la ladera, ésta no era visible ya que estaba cubierta por nieve. Por estas circunstancias y para no dejar de hacer su trabajo, con unos niños hizo unos cubos sobre un montón de arena, después les pidió lanzar piedras sobre los cubos y tomó la fotografía. La tituló: “Los niños juegan a derrumbar el pueblo”.

En el género de la fotonoticia el texto es fundamental, la historia que es relatada por el escritor tiene que ser acorde con la contada por el fotógrafo pero, ¿qué pasa entonces cuando a la fotografía se le pueden dar distintas significaciones? “Es raro que una foto sea conservada en su conjunto. Se encuadra para evitar elementos inútiles. Cuando es posible leerla de diferentes maneras, entonces hay que recurrir al título y a la leyenda”²⁰.

Roland Barthes²¹ distingue a la fotografía periodística como una representación analógica de la realidad, una simple denotación de lo real, pero admite que mediante ciertos tratamientos se le puede cargar connotaciones, puede llevar un doble mensaje. Dentro de una publicación periodística, la fotografía alcanza un valor diferente al que posee por sí misma al ser relacionada con elementos de la prensa (selección, encuadre, compaginación, texto, nombre del periódico, etc.)

²⁰Ibidem pp.214-215.

²¹ Véase Barthes Roland, *El mensaje fotográfico*, www.nombrefalso.com.ar 13 de enero 2007.

pero además, dentro de su propia elaboración, el fotógrafo puede hacer uso de procedimientos para que la fotografía sea una modificación de lo real; Barthes en su ensayo *El mensaje fotográfico* menciona esos procedimientos, los cuales son: trucaje, pose, objetos, sintaxis, fotogenia y esteticismo.

El trucaje es la unión de fotografías para simular una sola. Roland Barthes pone como ejemplo una fotografía en la que se puede ver a dos políticos en una conversación que realmente nunca existió. En la pose nos referimos a la actitud del personaje u objeto fotografiado y que el lector relaciona a actitudes estereotipadas. Aunque se toma como conceptos separados “pose” y “objetos”, Raúl Beceyro y el propio Barthes las ubica atinadamente en una misma categoría refiriéndose a ellas como *pose* y *pose de los objetos* ya que al igual que los personajes “los objetos producen asociación de ideas; o bien constituyen verdaderos símbolos”.²²

En la fotogenia el autor de imagen nos muestra el mensaje connotado de manera sublimada, mediante técnicas de fotografía como lo son la iluminación, la impresión y copia; todo en un afán de embellecer el mensaje.

El esteticismo es una valoración exclusivamente desde el punto de vista estético. En la fotografía se refiere a la composición deliberada que se hace, con el propósito de que la imagen tenga un significado por lo general más sutil y más complejo de lo que lo permiten otros procedimientos de connotación.

²² Beceyro Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, p.19.

Por último la sintaxis, como más adelante veremos con el tratamiento del foto-reportaje, es la unión de fotografías para crear una secuencia de imágenes. Aquí existe una confusión de términos, ya que Raúl Beceyro quizás erróneamente toma por iguales al montaje y al trucaje, en este trabajo y tomando varios autores como referencia, designaremos a la sintaxis y al montaje como iguales; aunque acertadamente Beceyro califica al trucaje como un procedimiento supra-fotográfico que pertenece a la esfera de la manipulación.

De esa forma es que las imágenes son manejadas para captar al lector, no sólo mediante fotos compuestas; también durante el proceso de elaboración de la fotografía y del periódico: “los periodistas y los editores o impresores eligen entre ese enorme material una fotografía encargada de ‘contar la historia’, y se convierten en amos de su significación mediante el recurso a ciertos tratamientos de la imagen”²³. Nuevamente nos encontramos con los intereses del fotógrafo y del medio de comunicación por encima de lo que hipotéticamente es el ideal del periodismo: informar los hechos tal cual suceden.

1.3 El foto-reportaje

Roman Gubern²⁴ define a la fotografía de reportaje como aquella que adquiere “duplicata” de espacios/instantes no previamente organizados por el fotógrafo y privilegiados desde el punto de vista de su significación histórica, deportiva,

²³ Bourdieu Pierre, op. cit. p.214.

²⁴ Gubern Román en Cebrián Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*.

etnográfica, zoológica, etcétera. Indica también que la fotografía de reportaje ofrece un interés especialísimo, tanto por su función histórica de testimonio icónico de un acontecimiento fijado permanentemente sobre un soporte, como por su importante función social.

Por otra parte, Francisco Galvoa²⁵ clasifica al foto-reportaje de la siguiente manera:

De actualidad. Basado en hechos recientes. "El reportaje fotográfico suele estar vinculado a una realidad informativa inmediata y, por tanto, apenas se dispondrá de tiempo para la preparación previa, o abordar hechos de actualidad permanente o históricos que por alguna circunstancia o aspecto adquieren cierta novedad".²⁶

Asuntos de interés permanentemente vistos con un nuevo ángulo. Tomando lo anterior, son reportajes basados en hechos que aunque no son novedosos, el reportero se encarga de sustraerles algún aspecto que llame la atención del público.

Material inventado. Resultan de la imaginación de las personas encargadas de confeccionar pautas informativas o de los propios periodistas de la publicación.

Para tal efecto, es prudente señalar que al igual que en el reportaje escrito, el realizador de un foto-reportaje tiene que responder a los cuestionamientos básicos del reportero. Éstos son: ¿qué es lo que sucede?, ¿quién o quienes son los

²⁵ Galvoa Francisco en Cebrián Mariano, ibídem.

²⁶ Cebrián Mariano, ibídem p.376.

actores de tal suceso?, ¿cuándo ha sucedido?, ¿dónde sucedió? y ¿por qué ha sucedido?

El foto-reportaje “trata de reflejar y concentrar la visión de un acontecimiento de cierta complejidad desarrollado en un lugar y durante un tiempo mediante un conjunto de fotografías que ofrecen una fragmentación y selección de espacios y datos significativos en imágenes técnicas instantáneas.”²⁷

A diferencia de otros géneros de la fotografía, el fotógrafo reportero no elige los escenarios en que ha de llevar a cabo su labor, se tiene que adaptar a los hechos y a las circunstancias que se le presenten a lo largo de ellos. Al igual que en la fotonoticia, la destreza en el manejo de la cámara fotográfica es fundamental para lograr captar los acontecimientos, sobre todo dada la fugacidad con que ocurren.

Como bien señala Mariano Cebrián, cuando un reportaje fotográfico ve la luz muy probablemente la televisión ya haya transmitido infinidad de imágenes del hecho. El reportaje lo que busca en estos casos es la originalidad la cuál se obtiene, como ya se mencionó, dándole un nuevo enfoque a la información; tratando los hechos desde diferentes ángulos y narrando la historia de una forma atractiva al lector.

Una característica básica y clave del foto-reportaje es la narrativa que las imágenes tienen, la secuencia con que las fotos se van presentando y cuentan la historia. “No se trata de una simple colocación de una fotografía tras otra, sino de establecer una relación entre ellas para que adquieran una significación añadida

²⁷ Ídem.

que sea la que dé el valor definitivo al reportaje.”²⁸ Para alcanzar la secuencia es necesario montarlas de cierta manera, Cebrián distingue dos tipos de montajes: el espacial por contigüidad y el espacial por secuencialidad.

Cuando hablamos de un montaje espacial por continuidad, nos referimos a aquellas fotografías que mostradas de forma aislada no alcanzarían el grado de significación que obtienen siendo expuestas contiguas con otras. Siendo el reportaje una historia, es importante conocer todas sus partes para comprender el mensaje que el autor nos trata de dar. (Ejemplo 1)



Ejemplo 1. Secuencia fotográfica que muestra al secretario de la ONU en momentos en que estalla un artefacto cerca del lugar donde daba una conferencia de prensa junto con el premier iraquí.
Foto: **Reuters**.

En el montaje espacial por secuencialidad las fotos dependiendo del orden en que se distribuyen adquieren distintos significados. La yuxtaposición de imágenes es importante. (Ejemplo 2)

²⁸ *Ibídem*, p.377.



Ejemplo 2. El foto-reportaje es un compendio de emociones y para que el lector lo siga de principio a fin debe de contar con un discurso visual que lo mantenga interesado. Fotografía: **Matt Rainey**.

En una plática sostenida hace poco tiempo con un amigo que lleva un curso de apreciación cinematográfica, me comentó acerca de la diferencia entre montaje y edición que por alguna razón siempre se tiende a tratar como iguales. El montaje, coincidiendo con lo que ya se ha dicho anteriormente, es ir acomodando las imágenes de tal manera que se le pueda dar un toque simbólico a la secuencia que se presenta y por otro lado la edición es acomodar imágenes pero respondiendo a las necesidades del guión técnico que anteriormente se ha establecido.

Lo anterior viene a colación para tomar un tema interesante que expone Luc Boltanski en el libro *Un arte medio*. Si bien ya apuntamos que Francisco Galvoa distingue las características de los foto-reportajes en cuanto a temática, Boltanski²⁹ distingue a la periodicidad de las publicaciones como un factor importante en la tarea del foto reportero. Para Boltanski no es lo mismo un reportaje publicado en un periódico y que trata con información generada al día a uno publicado en una revista y que trata información que ya ha sido manejada anteriormente por otros medios. De hecho el reportaje fotográfico es más habitual

²⁹ Boltanski Luc en Bourdieu Pierre, op. cit.

en revistas que en periódicos, apareciendo en éstos como parte de suplementos. El foto-reportaje de las revistas se basa en temas de interés tocados ya por otros medios noticiosos como periódicos, la radio o la televisión y con tanta acumulación de la información no es raro la elaboración de un guión para reconstruir los hechos y darles un enfoque distinto y así tener cierta novedad para captar al público. De esta manera es como el montaje y la edición no le son extraños al foto reportaje y más siendo la fotografía precursora de medios audiovisuales como el cine.

Existen una gran clasificación de tipos de foto-reportajes, ya sea por sus modalidades o su función, contando con las anteriormente citadas de Francisco Galvoa, están las hechas por Mariano Cebrián, Ulises Castellanos entre otros autores quienes destacan los siguientes ejemplos de foto-reportaje:

- *De noticia*: Realizado con base en una noticia de relevancia. En este tipo de reportaje se ofrece el contexto de los hechos, así como el final o consecuencias de los éstos.
- *De denuncia*: Delata situaciones de peligro o inconformidad de la sociedad, así como delitos, injusticias sociales, etc., y por lo mismo las imágenes son de alto impacto para atraer la atención del público y en algunos casos de autoridades competentes.
- *De archivo*: Mediante la combinación de imágenes actuales y pasadas hace posible al lector recordar acontecimientos ocurridos con anterioridad y asociarlos con actuales. Muy utilizado en foto-reportajes biográficos.

- *Científicos*: Explora hechos relevantes y de interés popular dentro del campo de la investigación científica.
- *Geográfico*: En él se muestran aspectos interesantes de las localidades, ciudades o paisajes.
- *Costumbrista o de costumbres*: Éste es muy utilizado por los suplementos dominicales de los periódicos y como su nombre indica, nos muestra tradiciones o rasgos característicos de los modos de vida de alguna comunidad.
- *Espectacular*: Resalta aspectos espectaculares de hechos por sí mismos de gran impacto, como desastres naturales o grandes avances tecnológicos o deportivos.

Joan Fontcuberta cita a Cartier-Bresson quien señala lo complicado de un foto-reportaje:

*“A veces hay una imagen única, cuya composición posee tal grado de vigor y riqueza, y de contenido tan expresivo, que esta sola imagen ya conforma un relato completo por sí misma. Pero esto pasa muy raramente. Los elementos conjuntos que pueden explicar un tema a menudo están dispersos, ya sea en el tiempo o en el espacio, y reunirlos a la fuerza es una manipulación... Además, un acontecimiento único puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor buscando una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos permanecer estáticos frente aquello que se mueve”.*³⁰

La realidad es en sí compleja y para mostrarla en imágenes se requiere de un lenguaje igualmente complejo, ese lenguaje nos lo brinda la fotografía. El foto-reportaje en cuanto a estructura nos ofrece lo más parecido a la realidad, es un

³⁰ Cartier-Bresson en Fontcuberta Joan, *Fotografía: Conceptos y procedimientos*, p. 176

predecesor del cine, si recordamos que el cine nos da esa ilusión de movimiento mediante una secuencia de fotogramas proyectada a gran velocidad, es decir, son simples imágenes congeladas, de igual manera el foto-reportaje. La fotografía de reportaje, al igual que todas las reproducciones analógicas a la realidad, posee doble mensaje; por un lado el denotado por las imágenes y por el otro el connotado, que es la manera en como la sociedad lee lo que nos quiso decir el autor. El acercamiento a la objetividad en esta ocasión, a diferencia de la foto-noticia, parece confiada al propio reportero si es que él como encargado de la realización de las fotos se encarga también del montaje y textos que acompañen al reportaje, aunque a final de cuentas lo que al lector le llega a las manos es una secuencia manipulada, por distintas razones, por el medio informativo.

1.4 La fotografía documental

Al mencionar fotografía documental a nuestra cabeza pueden venir un sinnúmero de imágenes. De hecho toda fotografía puede considerarse documental, incluso las que deliberadamente persiguen un fin estético, ya que nos representan algo o sirven para salvar el trabajo del autor.

*“Trasciende la información. No es inmediato. El fotógrafo documentalista debe cubrir o seleccionar un tema de su interés para contárnoslo en imágenes a partir de historias de vida. Su desarrollo es pausado, pues lo que 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”.*³¹

³¹ Castellanos Ulises, op. cit. p.37.

El documental fotográfico a diferencia del foto-reportaje es más libre en cuanto a elaboración estética. A pesar de la gran carga objetiva que se le ha dado en últimas fechas, el documental es una manera en cómo el fotógrafo transmite su punto de vista sobre los hechos. “No se fija tanto en el criterio del acercamiento objetivo a la realidad, cuanto en la interpretación personal de los hechos. El documental brinda abundantes posibilidades para su expresión particular y desarrollo de un estilo personal.”³²

El documental es más relacionado con la televisión y el cine, las grandes creaciones de este género son cinematográficas; de hecho hay que recordar que fue en los años veinte cuando Robert Flaherty con su documental *Nanuk el esquimal* dio las pautas de lo que hoy en día se hace dentro de los documentales.

El género documentalista, de acuerdo con Cebrián Herreros es una variante del reportaje de actualidad, ya comentado anteriormente; pero mientras que para la elaboración del reportaje de actualidad se tiene que tratar muy fugazmente los acontecimientos, el documental permite ahondar más en el tema. “Frente a la temporalidad y fugacidad de los hechos que narra el reportaje, el documental se centra en lo perdurable.”³³

Otra diferencia que se puede marcar del documentalismo con respecto al reportaje es su fin. Por un lado el documental busca ser la simple evidencia de lo subjetivamente real y el foto-reportaje tiene como finalidad el ser noticia. Becquer Casaballe en su ensayo *El documentalismo fotográfico* menciona que a pesar de

³² Cebrián Mariano, op.cit. p.218.

³³ Ídem.

esos objetivos que persiguen, ambos géneros del fotoperiodismo se nutren uno del otro e incluso en ocasiones uno se convierte en el otro y viceversa, aunque yo añadiría que cualquier género de la fotografía presenta esa característica.

Como ejemplo a lo anterior, pone las condiciones de vida de la gente que habita en lugares afectados por las inundaciones. Mientras sea noticia el tema nutrirá a los diarios, revistas, noticieros y demás medios de comunicación, pero una vez pasada la temporada de lluvias desaparecerá el interés, mientras que el documentalismo se seguirá interesando en el tema ya que se encargará de contextualizar y tratar de comprender el porqué la gente sigue viviendo bajo esas condiciones. “El documentalismo social interesa a la prensa cuando se asocia a un hecho relevante, circunstancial y de gran impacto en la sociedad”.³⁴

Como ya nos hemos dado cuenta, los géneros audiovisuales en general comparten ciertos esquemas de realización y también temáticas. Cebrián Herreros³⁵ distingue diversos tipos de documentales, los cuales son utilizados por la televisión y el cine, pero desde luego también aplican para la fotografía. Son los siguientes:

- *De arte*: Giran en torno a la descripción, análisis de un cuadro, obra completa, o vida de un pintor, escultor o arquitecto actuales o de épocas anteriores. Se centran en los elementos extraartísticos, más propios del reportaje. El documental descompone el cuadro, lo examina en su conjunto y en sus partes, composición colores, etc.

³⁴ Becquer Casaballe A. , “El documentalismo fotográfico” www.fotoperiodismo.org 17 de noviembre 2006.

³⁵ Véase Cebrián Mariano, op. cit.

- *Ecológicos o de la naturaleza*: Estudian la vida y comportamientos de las plantas y animales de forma solitaria o en grupo y las relaciones ecológicas dentro de la naturaleza.
- *Literarios*: Profundizan en la obra y vida de un escritor y buscan los escenarios donde se inspiran sus obras. Una vez captados y montados en imágenes y sonidos se ofrecen fragmentos con la obra del autor.
- *De viajes y exploraciones*: Se centran en elementos turísticos y folclóricos de lugares y rutas.
- *Antropológicos*: Examinan las características y formas de vida de hombres y pueblos; ofrecen una visión global y profunda de su idiosincrasia. Este tipo de documentales se centran generalmente en lugares y vidas que llaman la atención por su exotismo.
- *Científicos y tecnológicos*: Ofrecen los testimonios sobre los avances de las ciencias y la tecnología, las investigaciones en curso y los resultados obtenidos.
- *Industriales*: Presentan los trabajos, maquinaria, funcionamiento y servicios de las empresas o de organismos. Muestran el entorno de la vida humana, social, fabricación y negocios generados por la industria.

Lo que busca un documental es tratar de mantener un retrato fiel a la realidad, y cuando mencionamos “realidad” nos referimos a no interferir y sólo profundizar en los hechos o el objeto de estudio. Lo ideal es que él que lleve a cabo el documental, el documentalista, sea un experto en la materia a tratarse; al grado

que en su trabajo pueda expresar su opinión sin la necesidad de incidir en los hechos por él retratados.

En el documental fotográfico el realizador tiene todas las facilidades para elegir y tratar el tema pero sólo en cuestión de enfoques, del camino que el documental ha de llevar. Al igual que el reportaje, buscar la originalidad y mostrar lo no mostrado es un fin; sin embargo no se permite la manipulación de personajes ni objetos, esa es una característica del documental. Pero hay que cuidar la diferencia que hay entre manipulación y pose, el que una foto sea posada no quita el grado de apego a la realidad; pongamos por ejemplo una fotografía familiar, el que tengamos a varias personas posando para el camarógrafo no quiere decir que ese hecho no sucedió. “Muchas fotografías de documentalismo social son posadas, el sujeto advierte y consciente a la cámara, pero eso no es una actuación sino, simplemente, un mostrarse en forma estética.”³⁶(Ejemplo 3)



Ejemplo 3. Copyright 2002 The New York Times. Foto: **Vincent Laforet**.

³⁶ Becquer Casaballe A., op. cit.

Como se mencionó al inicio de este apartado cualquier fotografía puede alcanzar el grado de documento, ya que las imágenes nos remiten a hechos; desde las imágenes contenidas en los álbumes familiares que podemos encontrar en casa de cualquier conocido hasta, en el caso de México, aquellas convertidas en importantes archivos históricos: las fotografías de los hermanos Casasola. La fotografía nos informa de hechos que ignoramos y que podemos deducir al ver las fotos y contextualizarlas, siempre teniendo un ligero referente.

Hace no mucho, tuve la oportunidad de ver un programa de televisión dedicado al cine y sus diversos géneros, *Filmoteca 40*, en el que tocaron aunque de manera muy pronta el tema de los documentales. Uno de los dos personajes encargados de la plática comentaba que dada la *moda* de los documentales era necesario dejar de lado su característica de mostrar la realidad y fijarse más en la producción, técnica, narrativa, entre otras características, es decir, calificar a lo documental como cualquier otra producción. Si bien es cierto que un documental nunca mostrará la realidad tal cual es, el objetivo de todo aquel que lo lleve a cabo debe ser el apearse lo más posible a ese ideal. Por algo existen tanta variedad de géneros en las producciones audiovisuales, existen aquellas en los que se puede tratar lo ficticio y lo real e incluso a últimas fechas el llamado “falso documental”; por lo tanto no se debe desdeñar esa característica tan básica que tiene lo documental: tratar de mostrar la realidad tal cual es, y claro, no por eso dejar de imprimir el sello de autor, el cual será el encargado de colocar en su obra rasgos estilísticos que precisamente embellezcan el mensaje que trata de comunicar.

1.5 La fotografía y el texto

Una fotografía puede ser considerada como una imagen aislada. No obstante se puede discutir ampliamente sobre si una fotografía por sí sola representa una unidad de expresión o un mensaje informativo. Al ver una fotografía nos daremos cuenta que al parecer no basta y aunque en gran medida la imagen nos ayudará a comprender el contexto en el que fue tomada, hay que tomar en cuenta que gran número de personas quizás no cuentan con un conocimiento previo y por lo tanto no hay que desestimar el uso del texto como apoyo a la lectura de la imagen. Esto no implica que la fotografía sólo adquiera significación cuando la conectamos con el lenguaje verbal o escrito.

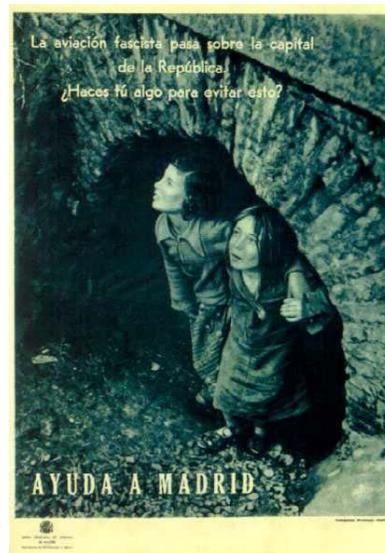
La foto de prensa puede ser leída de forma adecuada y comprensible sin necesidad de un texto que lo acompañe; pero es innegable que el lector despierta expectativas y con frecuencia una imagen no basta para satisfacer las necesidades de información.

Para comprobar las necesidades del lector, así como lo difícil que puede llegar a ser la lectura de una imagen fotográfica desde el punto de vista informativo, existen hoy en día estándares y normas precisas para los casos en que las imágenes han de ser acompañadas por textos: *“Las fotografías llevarán siempre pie. Los pies de estas fotos serán puramente informativos, descriptivos (sin llegar a detalles que la propia imagen explica) e independientemente del texto al que acompañan...”* *“La fotografía debe de ser de fácil lectura y comprensión para el*

receptor. Hay que tener en cuenta que el lector no está acostumbrado a leer fotografías”.³⁷

Joan Fontcuberta en su libro *Fotografía: conceptos y procedimientos* nos comenta de un artículo publicado por Nancy Newhall³⁸, en el que destaca cuatro tipos de leyenda ateniéndose a la intersección semántica entre fotografía y texto: la leyenda enigma, la leyenda miniensayo, la leyenda narrativa y la leyenda amplificativa.

En la leyenda enigma, el ojo queda atraído por la imagen y entonces una frase generalmente extraída de un texto más amplio invita a interesarse por la noticia o el tema expuesto. (Ejemplo 4)



Ejemplo 4. Niñas refugiándose de un posible ataque aéreo. El mensaje sobreimpreso se repite en algunos otros carteles republicanos emitidos durante la Guerra Civil Española.

³⁷ Vilches Lorenzo, op. cit. p. 71.

³⁸ Newhall Nancy en Fontcuberta Joan, op. cit. pp. 174-176.

La leyenda miniensayo, puede entenderse como una forma más antigua de leyenda, puesto que la encontrábamos ya en los bajo relieves babilónicos o en la pintura mural egipcia. Aquí la imagen suministra una información y la leyenda otra complementaria, en cierto equilibrio. (Ejemplo 5)



Ejemplo 5. En el antiguo Egipto las decoraciones pictóricas narraban, por medio de jeroglíficos, diversas leyendas mitológicas. Pintura mural: Nefertari.

La leyenda narrativa es la más extendida en nuestros días y nos hemos familiarizado con ella a través de la prensa. Consiste en una especie de puente entre la imagen y el artículo: empieza generalmente con un título, da una explicación después sobre lo que pasa en la fotografía y finaliza con un comentario. (Ejemplo 6)

Ejemplo 6:

Para detener el sida



Chandigarh. Campaña contra el sida en India, donde según datos de la ONU podría haber siete millones de infectados. **Reuters.**

Por último, la leyenda amplificativa incorpora sus propias connotaciones a las de la fotografía, produciendo así un nuevo contenido, inesperado quizás, puesto que no existía ni en las palabras ni en la fotografía, sino gracias a su yuxtaposición. Para ejemplificar este caso pensemos en los fotomontajes*, ya que son combinaciones de imágenes que por su valor simbólico o por sus referencias geográficas, históricas, culturales, etcétera, generan también un enunciado nuevo, absolutamente controlado y con recursos estrictamente icónicos. (Ejemplo 7)

* Es conveniente con la aparición de este término señalar la diferencia que tiene con respecto al “montaje” previamente explicado en el apartado dedicado al foto-reportaje. El montaje es acomodar las fotos para darles un sentido, una coherencia, llegar a darle un valor simbólico a una secuencia de imágenes que presentadas de forma aislada no alcanzarían. El fotomontaje está más relacionado con lo que Roland Barthes denomina como trucaje; es dentro de una misma foto mezclar imágenes a fin de crear una realidad inexistente pero que basada en la carga de lo real que tiene la fotografía crear una reacción en el lector parecida a la que causaría una foto legítima.



Ejemplo 7. El cartel se imprimió en varios idiomas. El montaje está cargado de dramatismo, y advierte al espectador sobre los bombardeos de Madrid durante la Guerra Civil Española

De acuerdo con lo anterior, podemos inferir que el lector ve y percibe, pero además quiere saber. Y si las imágenes no le son suficientes para esta necesidad de saber, los textos serán auxiliares en esa tarea.

Anteriormente la imagen hacía más claro al texto, en la actualidad esa idea sólo minimiza los alcances de la imagen. El texto le da más peso a la imagen, pero ésta a su vez le da legitimidad a lo escrito; le da la oportunidad al lector de imaginar más allá de lo que el texto dice; antes había una reducción del texto a la imagen, hoy, una amplificación de una a otra. Estamos ante un proceso en el que las palabras refuerzan a las imágenes y durante ese proceso se crean nuevos significados.

La mayoría de las veces el texto amplía la gran cantidad de connotaciones que en una fotografía existen, sin embargo, todavía podemos ver en algunos medios de

comunicación la reiteración que el texto o las palabras hacen de esas connotaciones que tienen las imágenes. “Si bien podríamos decir que la prensa diaria no ha entendido el verdadero lugar estratégico que ocupa la foto, tampoco se puede decir que los lectores atribuyan la misma importancia a la foto que al texto escrito.”³⁹

Si a lo anterior le añadimos el hecho de la pobreza artística y expresiva que en la fotografía periodística predomina, es razonable la desventaja que los medios impresos presentan ante los medios audiovisuales. El fotoperiodismo comenzó a dejar de lado la creación; no por ausencia de creatividad, sino por tener de competencia a la televisión, la cual obviamente registra una cantidad de imágenes inigualable a las captadas por una cámara fotográfica.

Como nos hemos dado cuenta el texto nos sirve como referencia, para comprender mejor a la imagen la que si fuera presentada aisladamente probablemente alcanzaría significados que se alejarían del propósito del autor. Pero esas referencias, esos “textos” no solamente son escritos, también pueden ser por medio de la palabra o simplemente por saber que son imágenes de un determinado acontecimiento. Susan Sontag en su libro “Ante el dolor de los demás” nos habla de una exposición mostrada poco después de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York; dicha exposición estaba elaborada con base en fotografías tomadas por testigos, aficionados y profesionales, y lo particular de esa exposición titulada *Here is New York (Aquí esta Nueva York)* era que las fotografías no contaban con título ni explicación, eran las simples fotos y nada más

³⁹ Vilches Lorenzo, op. cit. p.72.

que eso. El público asistente no necesitaba referencias escritas, el simple título de la exposición asociado a los recientes hechos bastaba para saber de que se trataban las imágenes y que el lector pudiera crear sus propias historias que no se alejarían de la realidad de ese atentado. (Ejemplo 8)



Ejemplo 8. Copyright © 2004 Here is New York.
All rights reserved.

La progresiva atención que se le ha ido prestando a la fotografía periodística, los premios y exposiciones internacionales, así como el ocupar lugares en salas de exposición de arte, además de su peso cada día más importante en la documentación y archivo en televisión, prueban su carácter estratégico en la información audiovisual e incluso en ámbitos judiciales.

Para ejemplificar lo anterior, cabe mencionar el relato del perito fotográfico de la Procuraduría General de la República, Isaías Moreno. En el caso del asesinato del candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio se discutía el qué tan importante hubiera sido que un reportero fotografiara al presunto homicida Mario

Aburto, ya que según muchas opiniones, el aprehendido en el acto distaba mucho físicamente del presentado ante los medios. Una fotografía hubiera disipado cualquier duda.

Capítulo 2. La fotografía: un arte.

En el capítulo anterior se explicaron algunas características de los principales géneros del fotoperiodismo. Como hemos podido observar y cumpliendo con uno de los objetivos de este trabajo, la objetividad que se le pretende dar a la fotografía periodística no es tal y quizás en un afán de querer presentar la “realidad” se cae en el “sensacionalismo” y en mostrar imágenes que son el alimento de la nota roja, imágenes innecesarias, siendo que la fotografía periodística da para más. El fotoperiodismo se abre para dar oportunidad al fotógrafo de no sólo informar, lo cual es su principal objetivo, también da espacio para dar rienda a su capacidad creativa y mostrar al público imágenes de las que se pueda interpretar, reflexionar y crear una opinión.

Al referirnos a una fotografía creativa implicamos rasgos estéticos, aspectos agradables a la vista, interesantes, aspectos que se tienen más relacionados con la fotografía artística. En este capítulo se verá que la fotografía artística no sólo se centra en lo bello y con ello se observa que el fotoperiodismo puede mostrar aspectos estéticos en su elaboración sin la necesidad de echar de lado su principal función la cual es informar. Veremos que un aspecto inherente de cualquier fotografía es informar. Toda fotografía informa, pero no toda fotografía es arte.

2.1 La fotografía artística

“La función del arte sería producir sentido, según una determinada modalidad de lectura de la realidad, y construir referencias colectivas.”⁴⁰ A pesar de su papel de huella, de exactitud, la fotografía posee a la vez funciones del arte y es que por mucho que la cámara fotográfica sea un instrumento de registro, tiene autores, singularidades, cualidades estéticas y plásticas.

“Para que una forma de hacer técnica sea calificada como perteneciente al arte, hace falta que su objeto lo sea” nos dice Jacques Rancière⁴¹, pero contradiciéndole Thierry de Duve afirma: “Si el arte se conforma con componer una belleza idealizada, sustituto y compensación imaginarios de la fealdad y la belleza del mundo, hace el juego a una concepción ortopédica, mentirosa y, en resumidas cuentas, totalitaria de la felicidad.”⁴²

Con lo anterior surge una pregunta: ¿qué debe mostrar el arte para que éste sea considerado como tal? Quizás no exista una respuesta que satisfaga a los seguidores ya sea del arte y, en nuestro caso, del periodismo. Aún en estas épocas existe esa limitante con respecto a la fotografía que no le permite zafarse de ese papel de *analogon* de la realidad, que no es el caso. La fotografía necesita ser tomada como más que eso, ya que lo es. “Quienes insisten en la fuerza

⁴⁰ Picaudé y Arbaizar, *La confusión de los géneros en fotografía*, p.177.

⁴¹ Rancière Jaques en Picaudé y Arbaizar, *ibídem*.

⁴² Duve Thierry de, en Picaudé y Arbaizar, *ibídem* p.36.

probatoria de las imágenes que toma la cámara han de soslayar la cuestión de subjetividad del hacedor de las imágenes.”⁴³

“A mediados del siglo XIX, se esperaba de una obra de arte que fuera bella. Si la fotografía se clasifica dentro de las bellas artes, entonces no se puede tener como objeto algo feo.”⁴⁴A esta cita de Rancière se le opone el hecho de que trabajos fotográficos con fines científicos hoy en día ocupan espacios en galerías de arte. Las fotografías científicas del siglo XIX que no han caído en el olvido se incorporan poco a poco a las colecciones de fotografías artísticas. “El fisiólogo del siglo XIX, Étienne Jules Marey, es considerado con frecuencia como un artista por los críticos contemporáneos, aún a riesgo de constituir un contrasentido.”⁴⁵Pero esto se debe a que, como se ha mencionado, la fotografía siendo usada como herramienta de la ciencia y más aún del periodismo lleva en las imágenes el sello de autor, esa singularidad que nos hace a veces decir con certeza quien es el creador de la imagen. El fotógrafo de arte se fijará más en los sentimientos, mientras que el hacedor de fotoperiodismo en los hechos, en la información; pero no hay que olvidar que también la fotografía periodística busca causar impacto en el lector y la fotografía artística transmitir un mensaje.

El surgimiento de la fotografía fue aceptada por la pintura como una herramienta, fue usada para la creación de bocetos y así los pintores pudieron crear series familiares, bocetos de los futuros cuadros, etc. Pero con la evolución de la

⁴³ Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás* p.36.

⁴⁴ Rancière Jaques en Picaudé y Arbaizar, op. cit. p.179.

⁴⁵ Sicard Monique en Picaudé y Arbaizar, *ibídem* p.181.

fotografía, ésta sustituyó la faceta de representación de la realidad que ciertos tipos de pintura parecían controlar.

A finales del siglo XIX y principios del XX la fotografía ya contaba con una numerosa cantidad de seguidores, entre los cuales varios se limitaban a hacer funcionar el obturador de su cámara, buscando simplemente reproducir la realidad. Fue un médico americano, Peter Henry Emerson, quien al dar en 1886 una conferencia llamada “La fotografía un arte pictórico” se levantó contra la fotografía que reproduce con idéntica precisión todo lo que aparece en el campo de un objetivo fotográfico. “El ojo humano no lo ve todo tal y como se presenta ante él, no ve líneas sino manchas, más o menos oscuras, más o menos nítidas... “¡La fotografía es superior al dibujo, al grabado sobre madera y al dibujo de carbón, porque refleja mejor su creación y, sí no se puede afirmar lo propio con respecto a la pintura, es porque le faltan los colores!”⁴⁶ Esta aseveración parece exagerada, pero hace justicia a la fotografía ante el *slogan* publicitario con el que se vendían las primeras cámaras para aficionados que proclamaba: “Cualquiera puede ser fotógrafo.”

Sin embargo, Emerson se equivoca al asegurar que la fotografía es superior a las técnicas mencionadas, y si bien acierta al proponer que la imagen fotográfica debe ser más que una copia servil de la realidad, la limita ya que la fotografía tiene valor estético, a veces sin la intención de tenerlo, y a la vez que tiene ese mensaje estético, carga un mensaje, un mensaje que informa, que da cuenta de hechos.

⁴⁶ Emerson en Keim Jean-A., *Historia de la fotografía*, p.69.

Con esa “no intencionalidad” no debe entenderse que cualquier fotografía posee cualidades “bellas” o “interesantes a la vista” ya que “entre los hombres que conocen bien la ortografía y gramática, los escritores tampoco abundan.”⁴⁷ Para que una imagen logre captarnos el fotógrafo debe conjuntar técnica con sensibilidad.

Para continuar en defensa no sólo de la práctica fotográfica, sino de cualquier actividad de expresión hay que añadir: “El creador intenta expresarse con los medios de su época, reflejando todos los movimientos y aspiraciones de la misma.”⁴⁸ De igual forma que lo hizo Emerson, sería injusto decir que las videograbaciones y las filmaciones son mejores que la fotografía, y por lo tanto los creadores de una y otra, por el simple hecho de contar con mejor tecnología. La intención de representar la realidad esta presente en una y otra técnica.

“En 1904 aparecen los procedimientos al aceite y el de los tintes grasos, que permiten ‘pintar’ la imagen...en 1907, el bromoleo, que puede ser tratado en varios colores”⁴⁹ y así fueron surgiendo cada vez más procedimientos que permitieron modificar las imágenes para darles valor estético y calidad técnica.

“Las imágenes obtenidas parecían a menudo dibujos al carbón, lavados, aguafuertes, o aguatinas y los organizadores de exposiciones se equivocaron más de una vez. Algunos visitantes del salón declaraban... ¡Si es un dibujo al

⁴⁷ Keim Jean-A., *ibídem*, p.62.

⁴⁸ Moholy-Nagy László, *La nueva visión*, p.55.

⁴⁹ Jean-A. Keim, *op. cit.* p. 71.

carbón es excelente, pero si se trata de una fotografía, es horrible!”⁵⁰ Aún así, la fotografía al ocupar sitios en galerías como la Albright Art Gallery de Buffalo fue siendo poco a poco reconocida como obra artística.

La Photo Session Gallery, en el 291 de la quinta avenida (motivo por el cual era conocida como “el 291”) fue uno de los lugares más importantes para las nuevas propuestas de esta época (principios del S.XX).

*“El 291 era un lugar donde se hacía un tipo particular de trabajo...el arte moderno de la época – Cézanne, Braque, Picasso, Brancusi – llegó a la Photo Session Gallery. Stieglitz (uno de los fundadores de este círculo de artistas) estaba muy contento por tener esas cosas, porque pensaba que ese arte estaba siendo maltratado, tanto como lo era la fotografía”.*⁵¹

Sin embargo después de la guerra de 1914-1918 se le dio un giro a la llamada “fotografía artística” .Fotógrafos como Stieglitz quien invitó a sus colegas a no avergonzarse de que sus fotografías pareciesen fotografías y Paul Strand que declaró: “Una realización ejemplar excluye todo lo que huele a procedimiento, a trucaje, a manipulación; no se puede acceder a ella más que empleando los métodos de la fotografía *pura*”;⁵² estaban en busca de un nuevo realismo. Al igual que ellos, Edward Weston desechó las manipulaciones para captar la pureza de la materia bajo todas sus formas. Weston, durante su estadía en México, pudo convivir con importantes pintores de la época como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y también confirmar su nueva estética la cual se

⁵⁰ Ibídem, p.72.

⁵¹ Hill y Cooper, *Diálogo con la fotografía*, pp.11-12.

⁵² Strand Paul en Keim Jean-A., op. cit. p.79.

basaba en la búsqueda de la abstracción y el encuentro con la belleza industrial. “Una prueba técnica perfecta, y sacada de un clisé técnicamente perfecto, por sí sola puede contener un valor intelectual o una potencia emocional.”⁵³ De esta forma Weston, al igual que otros fotógrafos como Ansel Adams, Imogen Cunningham y, en el caso de México, Manuel Álvarez Bravo aportaron imágenes de gran sensibilidad y muy realistas. “El fotógrafo sigue aportando imágenes de chimeneas, de bosques, de rocas, demostrando que no es necesario tratar de hacer cosas ‘artísticas’ para que sean bellas.”⁵⁴

Jean-A. Keim en su libro: *Historia de la fotografía* nos habla de una división de la fotografía: la fotografía *pura* (que nos aporta una imagen, no manipulada de lo real) y la fotografía de *las nuevas búsquedas* (que nos aportan formas nunca vistas). De esta forma podemos distinguir tres tipos de fotografía: *artística*, *pura* y *de búsqueda*; pero ¿no es que la *artística* pertenece a la *búsqueda* y la fotografía *pura* (dentro de la cual podemos catalogar al fotoperiodismo), inherentemente lleva belleza, esa belleza cuya definición es tan subjetiva?

La fotografía *pura* surge como respuesta a la fotografía *artística* y con ella se busca demostrar que las fotografías también pueden ser consideradas obras artísticas. Varios fotógrafos se incorporaron a los movimientos de la época mientras que otros trataron de ser reconocidos como artistas. De esta división surgieron imágenes como las tomadas por Aldon Langdon Coburn en las que se pueden ver una perspectiva muy diferente de Nueva York, con sus “vortografos”

⁵³ Weston Edward en Keim Jean-A., op. cit. p. 82.

⁵⁴ *Ibidem*, 83.

al colocar tres espejos en triángulo delante del objetivo creando las primeras fotografías abstractas; y más adelante Man Ray con su “rayografo” o László Maholy–Nagy con sus “fotogramas”. De esos procedimientos, totalmente fotográficos, lo que se puede salvar para el fotoperiodismo es la ampliación de la mirada. Ahora se trata de crear una nueva realidad, una sobrerrealidad; sobre todo si tomamos el ejemplo de Cuburn.

El arte con la aparición de los nuevos procedimientos, así como con el avance de la tecnología, ha desechado la antigua tradición de “ser espejo de la realidad”. De igual forma sería conveniente desechar esa idea de la fotografía, y ser aceptada no como un espejo, sino como una representación de la realidad. Como Aragon ha sido citado en la obra de Keim: “La fotografía es desviada de su sentido de la imitación en pro de la facultad de la expresión.”⁵⁵

El existir de los géneros fotográficos no los limita. El porqué existen es por su intencionalidad. La *fotografía pericial* transmite datos, la *documental* privilegia la transmisión de la información, el *fotoperiodismo* la creación mediante la interpretación de un hecho y la *fotografía artística* igualmente la creación, pero transmitiendo la experiencia sensible. Aun así, estamos hablando de privilegiar ciertos aspectos, de perseguir fines, y no por ello se niega el poder crear y documentar, informar y denotar sensibilidad, despertar *pasiones*.

Las fotografías persiguen fines, de acuerdo a su autor, pero dentro de ellas sutilmente se pueden ver rasgos de otros géneros. La fotografía periodística a la

⁵⁵ Aragon en Keim Jean-A. *Ibidem*.

vez que informa sobre acontecimientos que ocurren alrededor del mundo despierta pasiones, es un arte; no sólo el resultado, por el simple hecho de hacerla: el arte de hacer fotografía. . “Las intenciones del fotógrafo no determinan las significaciones de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y las lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad.”⁵⁶

2.2 Fotografía y realidad

Decir que la fotografía simplemente nos da la imagen de lo que una persona tuvo a bien plasmar en material fotosensible, aunque parcialmente cierto, es una definición bastante simple de lo que la imagen fotográfica es capaz de mostrar. “La fotografía nos habla de la realidad, nos habla del fotógrafo y nos habla de sí misma”.⁵⁷

Cuando vemos una fotografía, lo que tenemos frente a nosotros son signos. En una imagen tomada a una playa el sol, las palmeras, la arena, el mar, las personas, los colores, todos esos elementos son signos, que son parte de un mensaje. Dichos signos Fontcuberta los divide en dos: los signos de una realidad exterior y los signos de una realidad interior. Los signos de una realidad exterior son aquellos que se utilizan para la reproducción, mientras que los signos de la

⁵⁶ Sontag Susan, op. cit. p.49.

⁵⁷ Fontcuberta Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, p.26.

realidad interior son aquellos caracteres psicológicos, interpretativos, estilísticos, etcétera.

De esta forma y tomando de nueva cuenta el ejemplo de la fotografía de playa, tenemos que los signos de realidad exterior serían las palmeras, el sol, el mar, todos aquello que ciertamente tenemos frente a nuestros ojos, ya que nos da la reproducción de una playa; y los signos de realidad interior son los que nos hablan del fotógrafo, del porqué decidió hacer esa toma, del porqué dentro de su encuadre resolvió que todos esos signos exteriores formaran parte de él.

Pero existen elementos propios de la fotografía, que siendo utilizados apropiadamente por el fotógrafo permiten ir más allá de los signos citados, permiten la expresión creativa. Enfoque, desenfoque, granulado, captación de la luz, contraste, etcétera, son algunos de los elementos lingüísticos de la fotografía, que cuando el fotógrafo trata de disimularlos se acerca a la fotografía documental. El que esos elementos sean intencionados o no, depende de la habilidad del fotógrafo, de su deseo de crear.

Si tomamos a la fotografía, en cualquiera de sus géneros, como una expresión artística obligadamente tenemos que preguntarnos y tratar de dar respuesta a la siguiente interrogante: ¿Puede una máquina, en este caso una cámara fotográfica, dejar patente la personalidad del artista? La respuesta es sí. Una cámara fotográfica nos da la posibilidad de elaborar imágenes “objetivas” o “subjetivas”; todo medio tecnológico por complejo que sea, nunca impide la expresión individual. Podríamos incluso compararla con la escritura, de hecho con cualquier

medio generador de mensajes. No cualquier producto de técnicas como la pintura, escritura, escultura, fotografía, etcétera, llega a considerarse arte, cada cual tiene patrones para ser considerada como tal, ya que el arte embellece el mensaje, sin embargo al comparar varios trabajos realizados por la misma persona notaremos que en ellos deja plasmado un sello distintivo, algo que nos permite diferenciar una obra de Picasso de una de Dalí, una fotografía de Manray de una de Robert Capa.

No cualquier trabajo es arte, no cualquiera puede ser artista, pero sí poseemos sensibilidad que nos facilita captar y hacer arte.

“Todos por naturaleza, podemos recibir y asimilar experiencias sensoriales. Todos somos sensibles a los tonos y a los colores, todos tenemos ‘mano’ segura y reacciones espaciales, etc. Esto significa que todos, por naturaleza, somos capaces de participar en la experiencia sensorial, que cualquier hombre sano puede convertirse en músico, pintor, escultor o arquitecto, al igual que hablando es ‘orador’. Es decir, que puede expresar sus reacciones en cualquier medio (lo cual, sin embargo, no es sinónimo de ‘arte’, que constituye el más alto nivel de expresivo de un período dado)”.⁵⁸

Pero regresando a nuestra pregunta hecha para saber si es posible que la fotografía deje la personalidad del artista, no importando los avances tecnológicos que existen y los que existirán a futuro. “A un mundo nuevo, singularizado por la asunción del progreso técnico y científico, debe corresponder un arte igualmente tecnológico”.⁵⁹ Los creadores se han armado de las herramientas propias de su tiempo para la expresión, para marcar la representación de su entorno; los progresos técnicos en general, no sólo en el arte, aplicados de forma correcta no

⁵⁸ Moholy-Nagy László, op. cit. p.24.

⁵⁹ Fontcuberta Joan, op. cit. p.28.

dimiten el lado humano de una creación. “La solución consiste, por lo tanto, no en luchar contra los adelantos técnicos, sino en aprovecharlos en beneficio de la comunidad. El hombre puede ser liberado por la técnica si sabe interpretar su verdadera función: brindarle una vida equilibrada a través de la utilización plena de nuestras energías liberadas”.⁶⁰

La cámara fotográfica, aun siendo un mecanismo de precisión, de necesitar conocimientos técnicos, es una herramienta que ha sido utilizada como medio de expresión y por tanto como medio para crear arte; aunque últimamente con las grandes tecnologías aplicadas a la fotografía se le ha dado más importancia y por tanto más consideración a aquellas imágenes que congelan una acción que incluso es imperceptible para el ojo humano; la tecnología debe ser el medio para expresar el mensaje, no el fin; no hay mucho caso en ver como una bala perfora un cuerpo, si el mensaje consiste simplemente en eso. Hay que darle valor al mensaje, a la justificación que una imagen tiene, lejos de elogiar la velocidad a la que se desarrolló la toma o a la facilidad con que se puede agredir la intimidad de las personas.

Es necesario que estemos conscientes que ya no se puede recibir información de algo sin la mediatización de un canal y un código. Por ello, como bien apunta Joan Foncuberta, debemos expandir nuestras nociones de la realidad y verdad; ya que esas nociones están a merced de los medios de comunicación y el modelo de pensamiento que buscan inculcar. En el caso del fotoperiodismo haciendo a un lado el medio impreso en el que las imágenes verán la luz, esas imágenes ya

⁶⁰ Moholy-Nagy László, op. cit. p.21.

pasaron por una primera lectura de los hechos, la lectura del fotógrafo. “La imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro, no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir.”⁶¹

La lectura de los medios audiovisuales debe estar ligada a la crítica del realismo. En el caso de la fotografía, ésta vista como espejo de la realidad nos da modificaciones; “incluso un espejo nos da una alteración básica: la imagen se invierte”, nos dice Nathan Lyons, fotógrafo, educador, curador y miembro del *New York Foundation for the Art*.⁶²

La fotografía proporciona veracidad histórica, es decir nos es innegable que lo que vemos en una imagen fotográfica estuvo frente a la lente de la cámara, pero carece de veracidad perceptiva, es decir, lo que vemos en la imagen es diferente a la percepción humana. Roman Gubern⁶³ otorgó ésta relación de fotografía y verdad.

La cámara fotográfica puede controlar la veracidad de la percepción mediante dispositivos llamados medios formativos. Otto Steinert⁶⁴ los esquematizó de la siguiente manera:

- La elección del objeto y el acto de aislarlo de la naturaleza. La determinación del tema y de su encuadre. Composición u ordenamiento de

⁶¹ Sontag Susan, op. cit. p.57.

⁶² Lyons Nathan en Fontcuberta Joan, op. cit.

⁶³ Gubern Román en Fotcuberta Joan, ibídem.

⁶⁴ Steinert Otto en Fontcuberta Joan, ibídem.

los elementos visuales. La elección de temas combinados cuya yuxtaposición no se da en la realidad. (Ejemplo 9)



Ejemplo 9. Naturaleza muerta dentro de naturaleza muerta. Una imagen que muestra la composición de elementos visuales. Fotografía: **Rosa Muñoz**.

- La visión dentro de la perspectiva fotográfica. La elección de las lentes y su transformación de la forma y la profundidad.



Ejemplo 10. Imagen tomada con un gran angular. La visualización de los objetos más cercanos al objetivo se aprecian exageradamente más grandes y los más distantes, parecen trasladados o empujados hacia atrás y más pequeños de como lo son realmente. Fotografía: **Peter Merst**.

- La visión dentro de la representación foto-óptica. Pérdida de la visión binocular. Grados de nitidez graduables: enfoque, desenfoco, flou. Emergencia de “ruidos” o efectos generados por el sistema: efectos de estrella, reflejos interiores, etcétera. (Ejemplo 11)



Ejemplo 11. En esta foto imagen se ha enfocado con la cámara a un objeto muy cercano: el hilo se ve nítido y el fondo aparece borroso, completamente desenfocado. Fotografía: **Eduardo Parra**.

- La transformación de la escala de tonos fotográficos (y en la escala de colores fotográficos). Traducción de las luminancias a escalas controlables de tonos. El contraste. Invención de sistemas de representación típicamente fotográficos: la solarización, la reparación de tonos, el efecto de “bajo relieve”, etcétera. (Ejemplo 12)



Ejemplo 12. Con la solarización se consigue una inversión de los tonos oscuros, quedando entonces delimitados de los claros por la llamada línea de Mackie. Fotografía: **Man Ray**.

- El aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica. El “instante decisivo”. Formación de signos cinéticos, luminogramas, “barridos”, efectos de *zoom*, estroboscopios, etcétera. (Ejemplo 13)



Ejemplo13. Hay muchas maneras de obtener imágenes poco convencionales recurriendo al control de la exposición y haciendo uso de las particularidades de un objetivo como el *zoom*.

Fotografía: **Andrea Bugno**.

Todas las anteriores son unas de las tantas posibilidades que tiene el fotógrafo para la creación fotográfica y que no son de uso exclusivo de los hacedores de fotografías de arte. Varios de esos procedimientos son utilizados en la fotografía periodística, precisamente para la creación del mensaje periodístico y otorgarle al lector todas las facilidades para comprender dicho mensaje.

La noción de la realidad depende de la época, de los medios de expresión con que se cuenta, “la fotografía no da más información, ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista.”⁶⁵ Como ya se ha comentado, hay que extender la noción de realidad y no sólo basarla en los medios mecánicos. Cuando un fotógrafo toma una foto se plantea: “He decidido ver esto y es digno de ser representado”. Lo que conocemos como realidad son las representaciones que el hombre hace de sí mismo y su alrededor.

Aristóteles en su *Teoría de la concordancia* propone a la verdad como algo que siempre está condicionado por la interpretación subjetiva de las ideas del observador del hecho, quien tiene un punto de vista y éste está modificado por diversas condiciones del contexto en el que se encuentre; añadiendo el punto de vista del que mira lo representado por el observador. “La fotografía es

⁶⁵ Aguilera Antonio en Fontcuberta Joan, *ibídem*.

verdad o falsedad, sólo en la medida en que representa una idea, verdadera o falsa, según la interpretación de quien o quienes la vean.”⁶⁶

El fotógrafo decide lo que será la figura y lo que será el fondo. Cual será el actor del mensaje, aun cuando éste no precisamente es el actor de los acontecimientos; lo elige buscando su representación, en la que de su opinión con respecto a lo que ve y que el lector la conozca; de ahí que tenemos que entender que la fotografía representa la realidad, más no la verdad. Si entendemos la verdad como: “la asimilación de la mente con la realidad”; debemos tener presentes que existen diferentes realidades y éstas dependen de las condiciones de los hacedores de fotografías, su aspecto psicológico, ideológico, social, etc., y añadiéndole más aún esas realidades son representaciones y la distancia que tengan esas representaciones de la realidad dependen de las intenciones del que hace la fotografía.

Pero aun cuando la imagen no sea del todo “objetiva”, la fotografía por sí sola cumple la función que la sociedad le ha encomendado: la fotografía informa. Roland Barthes propone que la fotografía nos da acceso a un *infra-saber*.⁶⁷ Al ver una imagen aparte de conocer el mensaje del fotógrafo es posible conocer aspectos sociales, etnográficos, incluso climáticos entre otros. Entonces podemos decir que la fotografía cumple una doble función: Nos da cuenta de la personalidad del fotógrafo y, aun a pesar del mismo fotógrafo, nos acerca a la realidad.

⁶⁶ Bañuelos Capistrán Jacob, *Fotoperiodismo: imagen verdad y realidad*, www.fotoperiodismo.org 20 de septiembre 2007

⁶⁷ Véase Barthes Roland, *La cámara lúcida*.

Capítulo 3. La Semiótica: Cómo ver la imagen.

Ya hemos visto lo características de la fotografía periodística y artística, hemos notado que no es necesario mostrar imágenes “traumáticas”⁶⁸ para informar, así como tampoco es necesario ser “bellas” para considerarse artísticas o estéticas. Antes esto podemos vislumbrar que una fotografía periodística puede elaborarse con una finalidad que vaya más allá de llenar espacios en medios impresos, de ser simple complemento de un texto. Además de facultar la expresión creativa del fotógrafo, da pie a la interpretación por parte del espectador.

Si bien la fotografía periodística por “ella misma” nos habla de un hecho real y nos lo hace comprensible y al mismo tiempo nos habla del fotógrafo y de la visión que del mundo tiene la cual expresa mediante la imagen; también hay que notar que de esa fotografía todo espectador tiene una lectura en base a su propia ideología y sus propias convicciones.

En este capítulo trataremos de dar una visión de cómo la fotografía siendo entendida como instrumento para crear significados puede ser libre ser interpretada bajo ciertas bases lógicas ya que lo importante es que a pesar de que para la interpretación de una imagen se especula, esa especulación sea cimentada en la lógica. Al analizar cualquier tipo de mensaje se puede ir más allá de lo denotado por él, pero también se debe delimitar hasta que punto ese análisis queda fuera de lógica y contexto. Rechazar el nihilismo y la sobreinterpretación. Por esa razón hay que conocer los elementos que la semiótica ofrece para el

⁶⁸ Vid. Infra. Capítulo 4.

análisis de la imagen. “Eco dijo en un momento dado: *Hay que meter barras de grafito en la central nuclear...* Barras de grafito, es decir, criterios que establezcan la separación necesaria entre las explicaciones aberrantes y las interpretaciones correctas.”⁶⁹

3.1 Metodología de la interpretación

Georges Peninou nos habla de diferentes tipos de mensajes. En un escrito para la identificación de esos mensajes *disecciona* un anuncio publicitario de una bebida. De él distingue un *mensaje escritural* y un *mensaje icónico*.

En este “Análisis del manifiesto publicitario” que hace Peninou a *Schweppes Indian tonic* esos mensajes escriturados nos sirven para conocer diversas características del producto: el apelativo, su identidad, composición, propiedades, modo de empleo, etcétera.

Los mensajes icónicos nos aportan el valor connotado del mensaje publicitario. El mensaje de Schweppes Indian Tonic está conformado por dos imágenes: una pareja jugando golf y en la parte de abajo una mano sosteniendo una botella. Peninou pone más atención a lo que connota la imagen de la mano, la cual está cubierta por un guante y decorada con joyas. En estos elementos ve *standing* del producto, el cual refuerza al máximo la intencionalidad del mensaje visual: encontrar en Schweppes Indian tonic un refinamiento elitista.

⁶⁹ Eco Umberto en Fabbri Paolo, *El giro semiótico*, p.35.

¿Por qué Peninou puso más atención a la mano que a la pareja en su análisis? Él denomina a los componentes del mensaje *elementos*, y para responder al anterior cuestionamiento Starobinsky dice: “Yo parto, pues, de una figura ofrecida, de una forma discernida, de un texto cuya significación es a primera vista bastante potente para retener mi atención y llegar a constituir el pretexto de una encuesta explicativa, de una encuesta o una construcción cuyo fin será en transformar la presignificación en significación desarrollada.”⁷⁰

El *elemento*, que bien puede relacionarse con lo que Barthes denomina *punctum*,⁷¹ es lo que atrae al espectador; aquello que nos implica un ejercicio de significación, pero para su identificación nos encontramos con que éste es localizado por el lector de la imagen por mera intuición y a ese elemento el significado otorgado será mera especulación.

Así como Peninou pudo hacer un ejercicio de interpretación de un mensaje publicitario sentado en bases semióticas nosotros lo haremos con las tres fotografías escogidas para este trabajo; pero antes de ahondar en este tema hay que quedar de acuerdo en lo que respecta al uso del término *semiología* y *semiótica*. La semiología es relacionada con la línea lingüística-saussureana, precisamente de Ferdinand de Saussure; mientras que la semiótica es una definición utilizada por la línea filosófica pierciana y morrisiana. Como veremos la semiología fue un término usado por Saussure que con sus estudios lingüísticos dio pie a todo lo desarrollado por los estudiosos de la semiótica; por tanto parece

⁷⁰ Starobinsky en Peninou Georges, *Semiótica de la publicidad*, p. 55.

⁷¹ Véase Barthes Roland, *La cámara lúcida*, p. 65.

prudente usar el término semiótica para esta investigación que se enfoca al estudio de la imagen, que precisamente fue un punto de estudio de los sucesores de Ferdinand de Saussure.

Ferdinand de Saussure puso las bases metodológicas y teóricas de la lingüística moderna; pero además dio paso a la reflexión sobre la comunicación no lingüística, de esta forma el término lenguaje adquiere la extensión que actualmente se le concede.

Saussure al ir más allá del lenguaje articulado, previó una ciencia: la semiología, cuyo objetivo es el estudio de los signos que funcionan en la vida social. Con esta ciencia Saussure engloba todas las actividades creadoras de significaciones, todo tipo de expresión que diera paso a la interpretación, haciendo notar que la producción de significaciones es, ante todo, una actividad social.

Roland Barthes nos dice que con el lenguaje articulado tenemos una base que sirve para tratar de comprender otros lenguajes que significan bajo el lenguaje articulado, pero jamás sin él. “La lingüística no es una parte, ni menos aun parte privilegiada de la ciencia de los signos; es la semiología la que forma parte de la lingüística; precisamente la encargada de las grandes unidades del discurso.”⁷²

Entendiendo que la semiología, y por tanto la semiótica, es una rama de la lingüística, hay que conocer a la lingüística para comprender mejor a la semiótica que es con la ciencia en la que nos apoyamos para la mejor interpretación de la imagen.

⁷² Carontini y Peraya, *Elementos de semiótica general*, p.33.

Al hablar de lingüística es común que la asociemos inmediatamente con el lenguaje escrito o articulado como su objeto de estudio, pero la materia de la lingüística está constituida por todas las manifestaciones del lenguaje humano como apunta Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*; ya que según él la lingüística no sólo aborda el lenguaje correcto y el *bien hablar* sino todas las formas de expresión.⁷³

Entonces tenemos que la lingüística es el estudio de la lengua dada, en todos sus aspectos. Cabe destacar que, como ya se ha mencionado, la lengua y de manera general el lenguaje es un fenómeno social, y por tanto para inscribirse en una comunidad lingüística, o sea una comunidad social, el individuo se ve obligado a inscribirse en las estructuras de la lengua ya que el *querer decir* del individuo sólo existe gracias a las estructuras del lenguaje.

De acuerdo con Saussure:

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas.

Así pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del

⁷³ Véase Saussure Ferdinand de, *Curso de lingüística general*.

*griego semeïon 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuales son las leyes que los gobiernan.*⁷⁴

Fijando a la fotografía como una actividad social y creadora de significaciones, entonces tenemos el supuesto de que se rige bajo determinadas reglas, pero esto no es así. De una imagen se pueden crear un sinfín de interpretaciones, y estas estarán ligadas a la finalidad con que fue elaborada, a los conocimientos que sobre el tema tenga el espectador y al contexto en que son expuestas, por mencionar sólo unas cuantas variables.

Una de las teorías que más ayudan al análisis de la imagen es la propuesta por Pierce⁷⁵. En el modelo presentado por él, para que algo funcione comunicativamente se requiere en primer lugar, que exhiba cualidades materiales por las que distinguirse: color, forma, sonido, etc. y que en tanto que elemento perceptible, se diferencie de los demás colores, formas y sonidos. Otra característica es que tenga un elemento de referencia y por último y más importante, que ese algo tenga una relación triádica, para que determine un interpretante; de esta forma un signo, gracias al intérprete, es algo que nos da la posibilidad de *decir lo otro*. El signo es *lo que hace*, y lo que hace es su significación.

Con lo planteado anteriormente, el estudio de la imagen no se basa en los conceptos que se tiene de los objetos, lo cual sería ver una simple analogía, sino de la práctica que con ellos se dé, en el uso práctico que tengan.

⁷⁴ Saussure Ferdinand de, *ibídem* p.60.

⁷⁵ Véase Pierce en Pericot Jordi, *Mostrar para decir*.

“Gracias a esta tesis podemos decir que el significado conceptual de una imagen o de cualquier otro objeto comunicativo, no proviene de la acción individual, ni del sentido inmediato que le otorgamos, tampoco de la voluntad de creer, sino de la generalización de las percepciones que hemos ido adquiriendo poco a poco, verificadas y corregidas continuamente por la experiencia. En tanto que proceso ilimitado, la experiencia colectiva va avanzando hacia el infinito, acercándose cada vez más, mediante la autocorrección, a la integración final, o sea la verdad. Una verdad que, obviamente, no se llega a alcanzar nunca.”⁷⁶

Con lo anterior podemos decir que la interpretación que se le dé a una imagen nunca es errónea; simplemente pasará a formar parte de los conceptos que sobre ella se tenga, claro, siempre que sea acogida por un grupo social, es decir, que se establezca un convenio para que signifique tal; ya que de no ser aprobada y simplemente ser así entendida por un individuo, será desechada, es decir la concepción se irá autocorrigiendo, como ya se ha apuntado.

“Cada una de la partes de la imagen – sea pintura, grabado o fotografía – debe tener un significado y estar en relación con los demás elementos”,⁷⁷ nos dice Paul Strand y bien podemos tomar sus palabras para partir en lo que será la forma de analizar las imágenes fotográficas.

Al principio de este capítulo mencionamos el análisis que de un anuncio publicitario hizo Peninou, pero sobre todo destacamos el especial interés que puso en un elemento de dicho anuncio el cual no fue aislado, al contrario, se relacionó con los demás componentes del mensaje y fue así como pudo otorgarle una significación con la que estamos de acuerdo. De una forma similar se harán los análisis de las fotografías ganadoras del premio *Pulitzer*.

⁷⁶ Pericot Jordi, *ibídem* pp. 22-23.

⁷⁷ Strand Paul en Fontcuberta Joan, *Estética fotográfica*, p.114.

Si bien como ya se ha apuntado la semiología tiene una línea lingüística-saussareana mientras que la semiótica tiene fundamentos piercianos, ambas vertientes otorgan elementos que nos servirán para llevar a cabo los análisis de las imágenes fotográficas, ya que su objeto de estudio es el mismo. Hablamos de la relación que Peirce hizo de los elementos que en el anuncio pudo diferenciar, en este trabajo las relaciones se basarán en lo que los lingüistas denominaron *relaciones paradigmáticas y relaciones sintagmáticas*.

Al hablar de paradigma, nos referimos a un *modelo*. En la Lingüística se entiende por paradigma cada uno de los esquemas formales en que se organizan las palabras, es decir, el conjunto de elementos que pueden aparecer alternativamente en un contexto específico. En el caso de las relaciones paradigmáticas, éstas son una serie de elementos que se pueden ocupar en una misma situación, teniendo en cuenta que pueden sustituirse, y que al emplear uno de dichos elementos, los demás quedarán excluidos.

Llamamos relación sintagmática a la relación de un elemento con los otros simultáneamente presentados. Con lo expuesto podemos decir que, todo hablante elige una unidad de todas las que constituyen el conjunto paradigmático y lo combina en el sintagma. Paradigma y sintagma están sometidos a la *elección y combinación*.

Lo anterior aplicado al análisis de la imagen, se emplea al observar las fotografías y distinguir cada elemento que lo compone como constituyente de un paradigma y, aplicando lo planteado por Peirce, dicho elemento (comprendido como signo) ser

interpretado no por el concepto que sobre él se tiene, sino por la acción que efectúe en la fotografía, por su relación con los demás elementos de la imagen (relación sintagmática); ya que lo que se representa con signos no son cosas, sino procesos, y en estos procesos también nos incluimos nosotros como espectadores; es decir, lo observable en la imagen fotográfica es el sintagma, mientras que lo ausente, lo que inferimos, es el paradigma.

3.3 El signo

Cuando hablamos de signo nos referimos a algo que se encuentra para alguien en lugar de algo. Alguien es el intérprete, y para comprender mejor qué es el interpretante Morris nos da este juego:

X es el signo de Y para Z

Z es el intérprete, entonces Y es el signo que remite Z a X. De los tipos de signos que Pierce diferenció, destacan tres: el signo icónico, índice y símbolo.

El signo icónico es el signo que se refiere al objeto que detona en virtud de sus características propias. El ícono representa una o varias cualidades del objeto denotado. Carontini y Peraya en el libro *Elementos de semiótica general* nos ponen como ejemplo de este tipo de signo el plano cinematográfico de una casa, ya que ésta muestra una estructura idéntica en ciertos aspectos. Entonces, nos dicen, la representación de la casa *vale* por la representación de la casa en virtud de una similitud de hecho.

El signo índice refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente atañido por éste; es decir, como su nombre nos dice el signo *indica* al objeto que denota. Como ejemplo el hecho de señalar con el dedo una silla, la indicación del dedo designa a la silla o el pasar de ambulancia nos indica que un accidente ha ocurrido. “Todo índice nos comunica algo en relación con un sistema de referencias, sean éstas experiencias adquiridas o convenciones estrictas...el índice sólo llega a ser signo cuando logra integrarse a una semiosis particular, en un sentido ya constituido, con relación a poder significar”.⁷⁸ Cuando nos referimos a convenciones estrictas Umberto Eco nos habla de convenciones semióticas, convenciones sociales que son necesarias dentro de la sociedad para el *querer decir y entender*. “El primer médico que descubrió una relación constante entre una serie de manchas rojas en el rostro y el sarampión hizo una inferencia; pero, tan pronto como esa relación quedó convencionalizada y registrada en los tratados de medicina, hubo una convención semiótica. Así pues, existe signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra.”⁷⁹

André Breton no utilizaba el término signo o *símbolo* sino *índice* que, de acuerdo a Rosalind Krauss, podemos considerar a dicho término una *marca* una *huella* e incluso un *síntoma*. Con esto podemos decir que la fotografía, en algunas ocasiones, llega a ser utilizada como un signo índice, un signo *indicativo*, “ya que son huella de un acontecimiento obtenida por un proceso fotoquímico”.⁸⁰ Esos

⁷⁸ Carontini y Peraya, op. cit. p. 26.

⁷⁹ Eco Umberto, *Tratado de semiótica general*, p.49.

⁸⁰ Krauss Rosalind, *Lo fotográfico*, p.148.

casos particulares de los que hablamos los podemos hallar en las investigaciones policíacas en las cuales una huella dactilar, un rastro de sangre y una fotografía pericial son documentos con valor de prueba.

Por otro lado, el signo símbolo es un signo constituido como signo fundamentalmente por el hecho de ser comprendido o utilizado como tal. “La palabra *rojo* es un signo simbólico: para un locutor de la lengua francesa, dicho signo designa simplemente la cualidad *rojo*”.⁸¹

De los tres tipos de signos citados, el icónico es el que más relacionamos con el estudio de la imagen, no obstante en el proceso de la interpretación nos topamos también con el simbólico e índice; de hecho sería limitante decir que determinado signo es encontrado solamente en un tipo de mensaje. Es lo interesante de la labor interpretativa, ya que hay que tomar todos los elementos e irlos hilando de forma lógica para llegar a una interpretación satisfactoria de acuerdo a lo que teníamos planteado, ya que de una imagen podemos hacer distintos tipos de interpretaciones y por tanto aplicar diferentes conceptos. Porque el intérprete no descubre significados, más bien se encarga de otorgar significados a los elementos y para ello se arma de su intuición, de su habilidad para detectar y relacionar unidades y darles un por qué.

Otra clasificación es la que Eco hace de los signos en relación a su origen: “naturales” y “no intencionados”, siendo los naturales aquellos fenómenos físicos que proceden de una fuente natural y de los cuales hacemos inferencias. En la

⁸¹ Carontini y Peraya, op. cit. p. 26.

vida cotidiana encontramos abundantes casos de inferencias, como el caso del sarampión citado anteriormente, a pesar de esto, no podemos considerar toda inferencia como un signo y viceversa: las inferencias se convierten en signos cuando la asociación está reconocida mediante convenciones, como ya hemos dicho.

En el caso de los signos “no intencionados” siendo estos comportamientos humanos emitidos inconscientemente por los emisores “esos compartimientos parecen capaces de significar, aunque quien los emite no sea consciente de significar gracias a ellos.”⁸² Este tipo de signos los podemos relacionar con los estereotipos, con la información que ya tenemos sobre tipos de comportamientos relacionados con procesos continuos de comunicación, entonces sobre el estudio de este tipo de signo estará presente la duda sobre si el emisor finge o si el receptor del mensaje entiende el comportamiento como falso.

Ante el conocimiento que los signos “no intencionados” son producto de procesos de comunicación y que ante ellos estará la duda sobre la mentira, estaremos de acuerdo con Eco en que la semiótica es la disciplina que nos sirve para estudiar todo aquello que puede usarse para mentir.

Concluyendo con este tema un signo no sólo es una representación de la realidad, al igual que la fotografía y entonces considerando a la fotografía no simplemente una simple representación, sino como un gran compendio de signos que nos transmiten un mensaje o varios; un signo es aquello que nos da pie a la

⁸² Eco Umberto, op.cit. p.50.

interpretación y a la oportunidad de darle varias lecturas a una misma cosa, por ello es materia de estudio de la semiótica la cual no se ocupa de la comprensión del signo, sino de cómo puede articularse dicha comprensión mediante categorías que la misma semiótica debe descubrir y hacer que interactúen.

3.4 Denotación y connotación

Al hablar del signo, la denotación y la connotación aparecen como conceptos inherentes a él. Por un lado podemos decir que la denotación es exactamente lo que vemos, sin inferencias, en total literalidad; mientras que la connotación explora el lado metafórico e ideológico del objeto, o más aún, del enunciado al que pertenece.

Que la denotación sea literal, significa que se basa en el aspecto material, físico, que no es un objeto referencial, no así la connotación, la cual es abstracta y como ya se ha dicho, funciona como mecanismo metafórico, y esto se da porque la metáfora consiste en el reemplazo de un signo por otro, donde desaparecen los significados mediante la presencia de nuevos significados que, con el paso del tiempo, esos significados se transformaran en denotaciones; siguiendo el proceso semiótico de Pierce, en el que un signo, por la función de un intérprete, evoca a otro signo y éste a su vez a otro, en una cadena que podría parecer infinita.

Lo oculto y lo observable forma parte de nuestra concepción de lo denotado y lo connotado. En una imagen fotográfica, lo que tenemos a la vista es lo denotado, lo

análogo. Una impresión de un árbol, nos denotará la representación de un árbol; pero al conectarlo con el contexto en que es presentado, con los demás elementos observables, entonces connotaremos a ese signo simbólico, le atribuiremos ideologías y notaremos que, mientras lo denotado informa, lo connotado, lo que nosotros inferimos, es de índole valorativa.

Ahondar en estos términos quizás caiga en la redundancia, y su mejor comprensión se dé en la práctica; basta pues con decir que en el análisis que se realizará, la connotación de los elementos que comprenden las imágenes fotográficas será basada no tanto en lo informativo, ya que eso no esta a discusión, esas fotografías poseen valor informativo por el simple hecho de representar lo que la lente de la cámara tuvo frente a ella; pero abocar nuestra interpretación (la cual estará más fijada a lo estético) en los hechos periodísticos, de alguna forma nos distanciará de nuestro objetivo. Al abordar la estética de la imagen relacionaremos metafóricamente los elementos de las imágenes seleccionadas; dejaremos lo anecdótico a un lado e interpretaremos la combinación de elementos seleccionados por el fotógrafo al realizar su impresión.

Capítulo 4. Ensayos semióticos. Fotoperiodismo: El arte que informa.

El objetivo principal de este trabajo es poder justificar una fotografía que además de cumplir la función de informar otorgue al fotógrafo la facilidad de ser creativo y al público le dé un extra, un poder ir más allá de sólo observar una imagen. Hemos podido observar que la fotografía periodística otorga esas facultades creativas e interpretativas, pero falta ver si eso se cumple en la práctica. Para ello, se han seleccionado tres fotografías cuyo valor informativo no está a discusión; son fotografías ganadoras del premio *Pulitzer* de fotoperiodismo y la información que nos proporcionan no nos es desconocida, dado el carácter reciente de los hechos que en ellas se plasman; lo que se buscará en estas imágenes es su enfoque creativo, conocer si se puede dar una interpretación en base a los elementos que dichas fotos contienen.

Difícil sería establecer si la fotografía se mueve en terrenos propios del arte o bien en el simple manejo de la técnica, lo que si podemos asegurar es que se trata de una herramienta semiótica que otorga significados y le da un sentido a los hechos y por esta razón su interpretación puede hacerse desde diferentes puntos de vista: técnico, sociológico, psicoanalítico, estético, etc.

La semiótica, como ya pudimos ver en el capítulo anterior, otorga elementos para el análisis de la imagen y lo que rescatamos para el tratamiento que se le dará a las fotografías seleccionadas para este trabajo es el carácter que bien otorgó Paolo Fabbri a la semiótica: "Semiótica es poner el sentido en condiciones de

significar, es decir, no ocuparse de la comprensión, sino de cómo puede articularse dicha comprensión mediante categorías que la semiótica debe descubrir y hacer que interactúen.”⁸³

Lo que no se pretende en este trabajo es realizar un análisis profundo, ya que esa no es la intención, lo que se hará es interpretar a la imágenes y esa interpretación estará fundamentada en categorías semióticas, esas categorías de las que Fabbri habla nosotros las encontramos en las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas a las que ya hicimos referencia en el capítulo anterior y que no estarán presentes en los ensayos como tales, sino implícitamente al hacer referencia a lo observable y no observable, a lo inferido por la relación de los elementos de las fotografías con conceptos, que por el sentido estético que tienen las interpretaciones, serán de naturaleza en cuanto a composición de la imagen se refiere.

Para lo anterior, como ya dijimos, se tomarán los conceptos planteados en el capítulo anterior; aplicaremos los elementos que saltan a simple vista de las fotografías, es decir lo denotado, como nuestro modelo paradigmático. A estos elementos se les relacionará con conceptos relacionados con la composición de la imagen (si es que puede darse esa posibilidad); de esta forma cumpliremos el modelo planteado por Pierce en el que, para que algo funcione comunicativamente tenga principalmente una relación triádica *signo-intérprete-interpretante*, en la que los elementos de nuestro modelo paradigmático serán interpretados no por el concepto que de ellos se tiene, sino la relación que con otros elementos de la

⁸³ Fabbri Paolo, *El giro semiótico*, p.123.

fotografía y conceptos de composición de la imagen tengan. De esta manera el modelo paradigmático será basado en el conjunto de elementos que el fotógrafo tuvo la oportunidad de captar y que se plasman en las fotografías, esos elementos nosotros como intérpretes los relacionaremos con conceptos afines con la creación artística y con nociones sobre el tema que tratan las imágenes, y de esas relaciones (relaciones sintagmáticas) podremos concluir si dichas fotografías además de informarnos sobre un hecho noticioso, nos dan la facultad de interpretarlas.

4.1 Carolyn Cole



FEW COMFORTS: Ester Burges, 6, Sarah Barbar, 7, and Sabay Ndebe, 5, bathe from a bucket of cold water at the Hannah B. Williams center. the number of orphans in war-devastated Liberia now tops 10,000, officials say. **

© 2003 Los Angeles Times

Aun sin conocer el contexto en que fue realizada esta fotografía no nos es difícil inferir la situación de los protagonistas, a causa de la gran cantidad de imágenes que podemos ver en los diferentes medios audiovisuales conocemos cuando se trata de escenas relacionadas con miseria o carencia, precisamente con base en esos elementos que frecuentemente nos muestran los medios es que ya se tiene una idea base de lo que pasa en la fotografía.

Tenemos como elementos a tres niños de color tomando un baño en lo que parece ser una calle, habitualmente un baño se toma en un cuarto cerrado y es

* Ester Burges 6 años, Sarra Barbar 7 años y Sabay Ndebe de 5 años. Baño con un balde de agua fría en el Centro Hannah B. Williams. El número de huérfanos a causa de la guerra en Liberia alcanza los 10,000, según fuentes oficiales.

difícil ser sorprendido por algún desconocido, como es el caso de los niños que pudieron ser captados en imagen; se está entrando en lo obvio, porque precisamente lo denotado es lo que nos marca un paradigma, son situaciones o elementos que ya han quedado convenidas por todos y, que un caso fuera de esa obviedad nos da pie a inferir e ir armando diferentes relaciones de todos los elementos que tenemos a la vista y, si bien es cierto que ya se tiene un concepto de lo que esta foto nos muestra, una situación de carencia, vale la pena llevar a cabo el ejercicio de analizar los elementos que nos llevaron a ese concepto.

Nuestro modelo es entonces eso que tenemos frente a nosotros, una fotografía de tres niños bañándose; una es una niña, los otros dos son niños, tienen un balde de agua y lo que parece ser un pedazo de jabón. La niña está agachada y con un estropajo entre sus manos, mientras que los otros dos niños se enjuagan, uno la cara y otro su costado. A este modelo se le añade la información del pie de foto que sólo nos acaba por aclarar el nombre y edad de los personajes, así como su situación social (aunque queda la duda si en realidad son huérfanos o si existe alguna relación familiar entre ellos) y del lugar en que se encuentran. El resultado de la relación de todos esos elementos, más los que tiene el espectador nos da lo que anteriormente mencionamos como relaciones sintagmáticas.

Por ejemplo, distinta sería nuestra lectura de la imagen si en lugar de niños de piel oscura tuviéramos a unos de tez blanca, a unos asiáticos o a unos morenos; por estereotipo, que no es otra cosa que un conocimiento previo bastante generalizado, relacionamos a la gente de color con el continente africano o de

alguna isla del Caribe y, cruelmente, con problemas económicos, bélicos y todas las consecuencias que se tienen de esas situaciones y claro, en esta concepción ya influye la imagen que tenemos a la vista.

Georges Peninou define a los perfiles de los rostros de los niños que tenemos en la fotografía (principalmente izquierda y centro) como *el tres cuartos*.⁸⁴ Este tipo de perfiles nos permite suavizar las situaciones, ya que no nos encontramos ante una situación Yo/tú, al ser ignorada o inadvertida Cole, nosotros como espectadores de la fotografía también lo somos y eso nos permite jugar con la imagen y hacer aseveraciones tan insensibles como la que se hizo anteriormente, y si bien no podemos separarnos por completo de la situación de la que esos niños son partícipes si podemos imaginar anécdotas y preciar la belleza de la foto, no así si se hubiera dado el caso de que uno de los niños hubiera fijado su vista directamente a la cámara, se trataría de una imagen dura y no dejaría espacio a una interpretación libre.

Cole bien pudo tomar su imagen sin necesidad de agacharse, como podemos deducir que lo hizo, pero al situarse a la misma altura que los niños nos pone a su nivel, desvanecemos una de tantas barreras que podríamos tener con respecto a ellos. La superioridad que implica el mirar a alguien por arriba se borra, y de esta manera podemos notar que los personajes de la imagen son en verdad muy pequeños, comparados tan sólo con un balde de agua.

⁸⁴ Véase Peninou Georges, *Semiótica de la publicidad*.

La niña, (podemos decir que es una niña por la información proporcionada por el pie de foto y además por los conceptos que se tienen de lo que es una niña, en este caso la diferencia en el peinado con respecto los otros dos niños) situada a la izquierda y a la misma altura que el balde de agua, sólo quizás un paso adelante del niño de la derecha, de haber estado parada y no agachada como es el caso, podríamos observar sus genitales y pies. Posiblemente Cole estuvo observándoles durante un tiempo antes de poner en acción su cámara, especialmente los movimientos realizados por la pequeña, seleccionando el momento en el que dentro de su encuadre, la niña al agacharse quedara al ras del mismo. El acto de tomar la fotografía invade la intimidad del momento del baño, pero al darle un sentido a la toma la situación se suaviza y evita cualquier incomodidad, de ellos y nosotros (sobre todo nosotros, ya que ellos ignoran la presencia de la cámara). El *traslapo** realizado por el balde de agua para cubrir los genitales de los otros dos niños, es el mismo que la niña realiza con su propio cuerpo y que de no hacerse quizás hubiera vulgarizado la imagen.

Lo anterior se asevera ya que, si tomamos a la niña tal y como está, sin más que lo que denota: una niña desnuda y agachándose, entonces hay que imaginar las otras posibles situaciones que pudieron haberse dado con sus respectivas implicaciones. Como ya se dijo, se hubieran notado sus genitales en un acto totalmente innecesario para lo que nos informa la fotografía (la intención de la foto se recoge del pie de foto, la cual es ejemplificar la orfandad tras sucesos ocurridos

* Unidad cubierta parcialmente por otra y que además evoca el complemento correcto. Véase Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*.

en Liberia), por otra parte si en lugar de una niña se tratara de una mujer adulta la invasión a la privacidad habría sido más marcada al igual que una anciana, aunque al estar en compañía de los otros dos niños el acto alejándose del simplemente observar una escena de tres personas bañándose se vería como un acto de protección maternal y ya ni mencionar el caso de haberse tratado de una persona del sexo masculino, la imagen se habría endurecido aun más, aunque si se hubiera encontrado agachado tal y como lo está la niña, el resultado habría sido prácticamente el mismo que el que se tiene ahora. Con todo esto, notamos que el peso de la fotografía cae en la niña, no por azar, ya que al leer una imagen lo hacemos de izquierda a derecha, prestando más atención a lo que en la derecha de la imagen hay, lo cual equilibra Cole al situar el peso de la fotografía del lado izquierdo; de esa forma existe un equilibrio mismo que hace que la foto llame y conserve nuestra atención.

Hemos hecho referencia a elementos de la fotografía situados en izquierda y derecha, también podríamos hablar de uno colocado en el centro pero por mera ubicación, ya que al dividir la imagen notáremos que tal no existe. Ligeramente descentrado está el balde de agua y a su vez el niño que tiene detrás. Al trazar una línea imaginaria vertical por el centro de la imagen vemos que ésta adquiere dos puntos para ver: el de la niña agachada y el de los niños en cuclillas con el balde; entonces adquiere más fuerza lo señalado anteriormente: aunque la derecha de la fotografía contiene más elementos, el peso de ella se equilibra al colocar el elemento principal del lado izquierdo.

Paul Strand⁸⁵ en su ensayo titulado “La motivación artística en fotografía” crítica a la fotografía pictórica, es decir a aquella que tiene como principal intención asemejarse a la pintura, según nos dice Strand, en un afán de reconocimiento a lo que hacen, de ser reconocidos como artistas. Él toma como elementos a ser explotados por la fotografía la forma, la textura y la línea, ya que son aquellos que de ninguna manera pueden ser imitados por la pintura y que hacen de una fotografía única. No obstante algo que llama la atención de la fotografía realizada por Cole es su semejanza con una pintura, basada en la textura que podemos observar de ella. Es necesario decir que Strand al referirse a textura se refería a la sensación que los objetos plasmados en imagen provocan en el espectador, indescriptible es, pero como ejemplo dentro de la imagen de Cole podemos tomar la textura jabonosa que tiene el objeto que toma entre sus manos la niña, o la textura de la piel de los niños, el del centro en su cara y el de la derecha en su costado, que nos transmiten esa sensación de estar mojada. A lo que podemos llamar textura en nuestro caso es a la semejanza que la imagen guarda con respecto a una pintura al óleo, claro a primera vista, ya que al detenernos a observarla cada vez la distancia entre fotografía y pintura se desvanece.

⁸⁵ Véase Strand Paul en Fontcuberta Joan, *Estética fotográfica*.

4.2 Deanne Fitzmaurice



The mission to save Saleh brought him and his father to Children's Hospital Oakland, leaving his pregnant mother and two younger sisters behind in Iraq. The explosion had ripped open Saleh's abdomen, torn off his right hand and most fingers on his left, blown out his left eye and killed his older brother.*

©San Francisco Chronicle

“Cuando Leonardo Da Vinci da instrucciones para pintar una batalla, hace hincapié en que los artistas tengan el coraje para mostrar la guerra en todo su horror:

*Los vencidos mostrarán su abatimiento en la
palidez del rostro, en la
elevación del entrecejo y en los
numerosos y doloridos pliegues de la
carne...”⁸⁶*

*La misión para salvar a Saleh. Lo trajeron a él y su padre al Children's Hospital de Oakland, dejando a su madre embarazada y dos hermanas menores en Iraq. La explosión desgarró su abdomen, voló su mano derecha y la mayoría de los dedos de la izquierda, reventó su ojo izquierdo y mató a su hermano mayor.

Deanne Fitzmaurice nos presenta una imagen que contiene todo lo que Da Vinci señala que debe tener una imagen artística con temática bélica, muy probablemente, sin esa intención. De las tres fotografías escogidas para este trabajo, ésta es la más impactante. Fitzmaurice con su fotografía nos muestra sin lugar a dudas el horror de la guerra, un horror que por ser plasmado en fotografía nos es innegable. Nuestro modelo ahora es un niño postrado en una cama de un hospital, cubriendo su frente con la mano izquierda la cual tiene vendada a causa de las serias heridas que ya se nos han reportado en el pie de foto que, haciendo la suerte de un reporte médico nos explica lo que vemos: abdomen desgarrado, mano derecha mutilada, dedos de la izquierda igualmente y con un parche cubriendo el ojo izquierdo que no resistió a una explosión ocurrida en Iraq, en la que el hermano del niño (Saleh) murió. Lo demás que vemos son aparatos médicos y un peluche, tratar de darle una interpretación es difícil.

No podemos decir que la imagen sea arte en base a lo que Da Vinci establece. La diferencia entre fotografía y pintura se agudiza más al observar esta foto (que difícilmente podría ser considerada arte):

“Estremecerse ante el grabado de Goltzius El Dragón devora a los compañeros de Cadmo (1588), que representa la cara de un hombre arrancada de un mordisco de su propia cabeza, difiere mucho del estremecimiento que produce una fotografía de un excombatiente de la 1ª Guerra Mundial, cuya cara ha sido arrancada de un disparo. Un horror tiene lugar en una composición compleja -las figuras de un paisaje- que pone de manifiesto la maestría y mirada de un artista. El otro es el registro de una cámara, un acercamiento, de la terrible e indescriptible mutilación de una persona real; eso y nada más.”⁸⁷

⁸⁶ Sontag Susan, “Ante el dolor de los demás”, pp. 87-88.

⁸⁷ Ibídem. pp. 52-53

Roland Barthes señala a la fotografía publicitaria como aquella en que “la significación de la imagen es sin duda intencional: lo que configura *a priori* los significados del mensaje publicitario son ciertos atributos del producto, y estos significados deben ser transmitidos con la mayor claridad posible”⁸⁸. El mensaje de la fotografía de Fitzmaurice no sólo es claro además nos llega de golpe, pero hay que tomar en cuenta que la fotografía publicitaria busca vender, razón por la cual su lectura debe ser directa, entendida lo más fácil posible, lo que ocupa al fotoperiodismo, o debiera ocupar, es informar y generar opiniones las cuales se dan sólo mediante la reflexión que hace la sociedad de los medios, y éstos no deben subestimar la capacidad reflexiva del público al que llegan; de otra forma se estarían ofreciendo sólo *imágenes traumáticas*. “El trauma es precisamente lo que suspende el lenguaje y bloquea la significación.”⁸⁹

Las imágenes traumáticas las encontramos diariamente en los programas de nota roja, aunque son raras las fotografías propiamente traumáticas, pues el trauma es enteramente dependiente de la certeza de que la escena tuvo realmente lugar: era necesario que el fotógrafo estuviese allí, pero una vez sentado esto, la fotografía traumática (incendios, catástrofes, muertes violentas, personas heridas, etc.) es aquella de la cual no hay nada que decir: la imagen traumática es insignificante, ningún valor, ningún saber, en última instancia ninguna categorización verbal puede influir en el proceso institucional de la significación. Podemos plantear que cuanto más directo es el trauma, más difícil la connotación.

⁸⁸ Barthes Roland, *Retórica de la imagen*, www.nombrefalso.com.ar 13 de enero 2007

⁸⁹ Barthes Roland”, *El mensaje fotográfico*, www.nombrefalso.com.ar 13 de enero 2007

Decimos entonces que en fotografía no hay imágenes del todo traumáticas por el hecho de que, a diferencia de la televisión, en los medios impresos que utilizan a la fotografía como recurso para complementar el mensaje o como el mensaje mismo, el lector tiene un espacio para reflexionar, para tratar de adentrarse en la imagen, no importando que ésta no tenga mucho que decir. Lamentablemente lo *traumático* se abre espacio en los medios de comunicación, los medios impresos han adoptado el *sensacionalismo* como vía para disputarle atención a los medios audiovisuales. De acuerdo a Susan Sontag fue durante la Guerra de Vietnam cuando el fotoperiodismo dejó de lado la intención artística, no por falta creativa, sino por la competencia establecida con la televisión.

Fijando a la fotografía de Fitzmaurice como traumática, ésta no nos dice mucho en primera instancia. Aunque la mirada del niño no se posa en nosotros, a diferencia de la imagen de Cole, es notorio que sabe de nuestra presencia, nos evita la mirada; ya no estamos escondidos, ahora estamos a su lado. La implicación que tenemos con respecto a la fotografía no se puede evadir, el mensaje nos golpea y da poco espacio a la interpretación, sólo al observarla, contemplarla lograremos llegar a un punto.

Señalamos lo anterior en base a que una fotografía, ya sea entendida como un objeto o como obra de arte, tiene un significado, genera respuesta en el espectador en base a lo que él evoque, “su sentido depende de la errónea

identificación de la imagen, es decir de las palabras.”⁹⁰Y es que como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la intención del fotógrafo no alcanza a ser determinada, salvo que sea explicada por un pie de foto, una imagen encontrará utilidad dependiendo de las necesidades del espectador. Es probable que cada observador vea e interprete de un objeto aquello que va más con su estado mental. Pero en el caso de la imagen de Fize Maurice es difícil alejarnos de lo que ella significa, es el horror de la guerra y nada más, es todo lo que ella buscó, no tuvo otra pretensión.

El único elemento discordante de la fotografía es el juguete situado en la parte superior derecha, aunque no del todo por tratarse de un niño; pero entrar en inferencias con respecto a ese elemento sería mucha divagación que nos daría una sobreinterpretación con la que seguramente no estaríamos conformes. No podemos separar los elementos de la totalidad, ya que en ella está todo el mensaje de la imagen.

Rudolf Arnheim⁹¹ da unas buenas definiciones con respecto a todo lo comentado anteriormente. En el arte podemos distinguir dos tipos de formas, mejor dicho utilizar dos conceptos de *forma*. Por una parte la *forma material* que pertenece a lo denotado y la *forma en general* que es del campo de lo connotado.

⁹⁰ Sontag Susan, op. cit. p.39.

⁹¹ Véase Arnheim Rudolf, op. cit.

La forma material nos sirve para informarnos de la naturaleza de las cosas, dado su aspecto exterior, pero inconsciente o concientemente, suponemos que esa forma representa algo y es parte de un contenido, de una forma general. La fotografía que tenemos nos informa de la guerra, de las consecuencias; pero poco podemos connotar dado que en su forma material descansa todo el peso de la imagen.

¿Cómo debemos reaccionar ante este tipo de imágenes? Susan Sontag lanza esta pregunta en “Ante el dolor de los demás” y es difícil responder, dado el conocimiento que tenemos con respecto a la fotografía de Fitzmaurice, sabemos que es real, que no es resultado de lo ficticio.

Indignación, compasión, excitación o aprobación son unas de tantas respuestas que podemos tener ante imágenes bélicas. Nuestra posición nos hace sentirnos como visitantes en el hospital, aunque ligeramente arriba nuestra mirada con respecto al niño no implica superioridad, no podemos sentir tál. Es compasión. En nuestro contexto no podemos más que sentir compasión.

Y es que el mirar una fotografía implica un *juego*, ya que toda obra nos deja un espacio libre que tenemos que rellenar, y lo rellenamos en cuanto a nuestras experiencias y conocimientos; de no hacerlo, de no llamarnos la obra a llenarla simplemente estaríamos ante un objeto muerto; ya lo dice Arnheim: “*Ver es una percepción de una acción: perturba el reposo, moviliza el espacio*”. Lo que podemos tratar con la fotografía de Deanne Fitzmaurice no es ponerla en acción,

sino nosotros como lectores modernos, cambiarla de contextos y darnos cuenta que esta imagen tiene diferentes usos. Para causar indignación, ira, rechazo, indiferencia, etc.

Al leer el pie de foto podemos hacer el ejercicio de ponernos en uno y otro bando. Estados Unidos e Iraq. Como iraquíes responder quizás aceptándola como una imagen intimidatoria. Como estadounidenses rechazarla, o tomarla como la excepción, más aun tratándose de un niño. “la respuesta habitual a la corroboración fotográfica de las atrocidades cometidas por el bando propio es que las fotografías son un embuste.”⁹²

⁹² Sontag Susan, op.cit. p.19.

4.3 Todd Heisler



The night before the burial of her husband's body, Katherine Cathey refused to leave the casket, asking to sleep next to his body for the last time. The Marines made a bed for her, tucking in the sheets below the flag. Before she fell asleep, she opened her laptop computer and played songs that reminded her of "Cat," and one of the Marines asked if she wanted them to continue standing watch as she slept. "I think it would be kind of nice if you kept doing it," she said. "I think that's what he would have wanted."*

© 2005 Rocky Mountain News

Podemos hablar de dos procedimientos inherentes a la fotografía: el químico, por la reacción de la luz sobre el material fotosensible y el físico, por la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. De esos dos procedimientos propuestos por Roland Barthes, habría que añadir un tercero: el ideológico, la selección de tal

* La noche anterior al entierro de su esposo, Catherine Cathey se negó dejar el ataúd, pidiendo dormir cerca del cuerpo de su esposo por última vez. Los marines le hicieron una cama, metiendo las sábanas bajo la bandera. Antes de dormir, prendió su laptop y tocó algunas canciones, uno de los marines le preguntó si quería que continuaran en guardia mientras ella dormía. "Creo que sería lindo si se quedaran," dijo. "Creo que eso es lo que él hubiera querido."

o cual encuadre determinan un contenido ideológico de una fotografía, pero a la vez la ideología del realizador.

Dejando por un momento de lado todo tipo de interpretación, es necesario ver los elementos que existen en el encuadre que realizó Heisler, aquellos que están denotados en la fotografía. Lo que vemos es un ataúd, en penumbras, a su lado izquierdo un soldado haciendo guardia (el pie de foto aclara que es un marine de los Estados Unidos); en el centro de la imagen, en la parte superior una cruz y en la parte baja, notoriamente iluminada, una mujer recostada observando una pantalla, esos son los elementos que tenemos y que podemos interpretar al relacionarlos.

En esta foto, notamos en primera instancia la luz, la falta de; que se aprovecha en la composición de la imagen. Así como en la fotografía de Carolyn Cole el equilibrio de la imagen se logró al colocar peso en la parte de la izquierda, aquí se consigue al compensar la luz irradiada, por lo que primero inferimos y al leer el pie de foto corroboramos es un monitor, con la oscuridad que predomina en la fotografía. Ese equilibrio se basa en que, al observar una imagen los colores claros, la claridad tiene más peso que lo oscuro.

Haciendo el ejercicio de trazar una línea horizontal por el centro de la imagen, obviaremos más aun cual es el elemento sobresaliente de la imagen que tenemos. “Si el campo se compone de dos áreas separadas por una división horizontal, la

inferior tiende a ser vista como figura.”⁹³Yendo más allá de la composición de la imagen, notaremos que esta división entra en el terreno ideológico.

No hace falta conocer contexto, los elementos de la fotografía son muy notorios. El pie de pie nos informa que se trata de una mujer que pasa la noche en donde tendrá lugar el funeral de su esposo, el cual fue uno de los tantos marines norteamericanos que murieron en la Guerra de Iraq. Pero aun sin conocer esa información sabemos que se trata de un funeral por lo que vemos, por el conocimiento que tenemos con respecto a ese tipo de sucesos; aun sin haber asistido a uno. Inferimos que el hombre parado a la izquierda de lo que parece el ataúd pertenece a fuerzas bélicas por su indumentaria y que se trata de un funeral religioso por la presencia de la cruz (bien podría ser católico o cristiano o de cualquier religión que haga uso de la cruz como símbolo de fe). Lo que no concuerda es la mujer mirando el monitor; pero lo atrayente de esta imagen es que al ser ella la única iluminada, la desprendemos del funeral, es irreal, pareciera una imagen elaborada, montada así por intereses del fotógrafo, pero no es así, se trata de una escena natural que por habilidad del artista se nos presenta así.

Esta fotografía no sólo nos informa de una situación, también nos representa algo. Tenemos por un lado a la milicia, por el otro a la religión, dos de los aparatos fundamentales del Estado; pero la mujer como espectadora de la situación que nos informa la fotografía, ella que podemos ser nosotros, ignora a esos dos elementos, les da la espalda y pone más atención a un monitor, el pie de foto nos

⁹³ Arnheim Rudolf, op. cit., p. 258.

aclara esa acción, pero nosotros ya interpretamos algo, algo que asociamos inmediatamente con el papel que los medios audiovisuales tienen hoy en día.

Milicia y religión están en la zona oscura de la imagen, zona que ocupa la mayoría de la imagen; aun así para nosotros como espectadores de la fotografía de Heisler no son importantes, lo que nos llama es la luz, la irradiación de lo que puede ser una televisión. Dejamos a un lado la situación que informa la imagen, dejamos de lado el funeral de un soldado caído en una guerra y sólo nos interesa en tanto que hay una televisión.

En esta fotografía encontramos lo que en las dos anteriores no hayamos, existe un simbolismo, una significación más honda; ya que ésta es transmitida de forma directa por las características perceptuales de la composición, además de que no necesitamos adentrarnos demasiado en el contexto de la fotografía para significarla. “Cuanto más depende del conocimiento una experiencia artística, menos directa resultará probablemente.”⁹⁴

Además de lo anterior encontramos en esta imagen una relación en cuanto a forma visual y el tema. No sólo es mero uso de luz y objetos, sino que estos representan una idea. Si bien en toda obra debe existir una oposición para evitar ambigüedad, en esta imagen la oposición es el tema.

⁹⁴ Arnheim Rudolf, op. cit. p. 499.

Lo que nos representa esta imagen son oposiciones, no sólo en cuanto a composición de la imagen; también en las emociones, mismas que podemos sentir al observar un noticiero y reflexionar que tan lejana esta nuestra capacidad de asombro ante los hechos que ocurren en el mundo. “Vivimos en una *sociedad del espectáculo*. Toda situación ha de ser convertida en un espectáculo a fin de que sea real - es decir interesante - para nosotros.”⁹⁵

Al iniciar el análisis de esta fotografía se hizo referencia al proceso ideológico, lo consideramos inherente a la fotografía, más específicamente a la fotografía periodística. Podemos decir que en las tres fotografías que hemos observado ese proceso es marcado, no hay forma de negarlo, pero dentro de la ideología también hay un *querer decir más* de lo que se informa y para eso es necesario hacerse de un proceso fotográfico que no precisamente es inherente a la fotografía pero que a veces consciente o inconscientemente se hace presente: un proceso artístico, en el que el fotógrafo contempla los elementos que tiene al instante de hacer su fotografía y los distribuye de acuerdo a su *querer decir* en una muestra de técnica y sensibilidad, que no implica alejarse del hecho a informarse. La imagen periodística lejos de valorarse por su falsedad o veracidad, debe ser valorada por su eficacia para informar. Al dejar de lado el falso concepto de veracidad de la fotografía, pondremos más atención en la honestidad del medio y también comprenderemos que la fotografía es subversiva, no cuando asusta, trastorna o estigmatiza, sino como indica Barthes, es pensativa; tal como lo es la fotografía de Heisler.

⁹⁵ Sontag Susan, op. cit. pp. 126-127.

Conclusiones

La fotografía por sí sola nos transmite un mensaje, de ella podemos deducir o notar lo que una persona tuvo de frente al accionar su cámara, es una evidencia del haber estado ahí. El posar o acomodar elementos a complacencia no es signo de falsedad, nosotros mismos al acudir a una reunión y pedir a los invitados reunirse para tomar la foto no evidencia un acto falso, al contrario, constata que ahí estuvieron esas personas. Lo falso de una fotografía consiste en su manipulación engañosa, en mostrar algo que realmente no existió, lo que llamamos trucaje.

En el fotoperiodismo no es necesario mostrar las cosas tal cual y más al encontrar esas imágenes periodísticas acompañadas siempre de algún pie de foto que complementa lo que tenemos a la vista. De hecho aún sin existir ese pie de foto debido a la gran cantidad de información que se maneja hoy en día, la gran mayoría del público al que llegan los medios de comunicación cuentan ya con una información previa, un conocimiento base que le puede servir para saber de lo que habla una fotografía, salvo excepciones como en el caso de fotografías científicas o de temas muy especializados, en el que lo que la imagen muestra no es del todo común para todo público.

Lo que se puede decir entonces es que, ya que las páginas que llenan sus espacios con fotografías tienen una gran cantidad de elementos que proporcionan información como un encabezado, la nota o información escrita, pie de foto e

inclusive ya por la portada de la publicación se puede inferir una tendencia ideológica, bien se puede explotar todo el potencial que tiene una imagen fotográfica para poder ir más allá de lo que muestra, claro, tomando en consideración que no obstante a una intencionalidad de hacerlo o utilizar a la foto como simple relleno de una página o espacio comunicativo, el espectador en base a sus propios conocimientos desarrolla una interpretación de la imagen.

Bien se puede decir que el periodismo tiene como única finalidad el informar y nada más que eso, reflejar las cosas tal y como suceden, pero también podemos decir que existen diversos modos de informar sin que con ello se mienta. Podemos tomar como ejemplo algo muy común, supongamos la muerte de algún conocido y nosotros tener que ser aquél que tenga que informar de esa noticia a alguien muy cercano al fallecido; podemos darle la noticia de una forma directa, provocándole a esa persona más malestar del que la noticia le pueda provocar, o tratar de aligerar la noticia dándola de una forma un poco más sutil. De la misma manera en que se puede dar una noticia como ésta, de igual forma que un escritor embellece una narración, un fotógrafo puede decir más o darle otro enfoque a lo que la noticia o hecho por él capturado trata; el fotoperiodismo otorga esas facultades, la de crear e interpretar, sólo que por un afán de buscar la imagen más escandalosa, más sensacionalista, no se hace uso de la imagen creativa, no en general, pero es la constante de los medios impresos.

Hemos hablado de cierta competencia que existe por parte de los medios impresos con respecto a los audiovisuales, como la televisión o el radio que en

cierto modo es más directo en cuanto al trato con el público, y si bien la televisión en especial hace despliegue enorme de recursos para cubrir acontecimientos de interés social, es cuando la creatividad y ese enfoque del que se hablaba tiene que salir a flote, más que buscar la imagen impactante o sensacionalista. Ese enfoque diferente que se le puede dar a una noticia quedó claro al hablar de los distintos géneros del fotoperiodismo en los que, precisamente, estudiando todos los medios de comunicación se puede armar un guión para así presentar la misma noticia de un modo nuevo y de esa forma captar la atención de la gente.

En ese distinto enfoque que se le da a una noticia va implícito un acto creativo, mismo que tiene bastante que ver en la creación artística. Pudimos ver que para que algo sea considerado arte no precisamente tiene que mostrar algo que sea bello, pero tampoco puede ser arte toda expresión realizada por el hombre, como la fotografía. Habrá las que sean dignas de ser llamadas así, pero ni aún las que se ufanan de serlo a veces cumplen los requerimientos, los cuales a estas alturas son muy subjetivos. Para este tema conviene lo que cita Román Gubern: “El fenómeno de la hibridización o contaminación de géneros tiene que ver con la propuesta de ‘desorden cultural’ originada por la crisis de identidad del arte contemporáneo o, mejor, del concepto de arte en la actualidad.”⁹⁶ Entonces se aplica lo que propone David Hume⁹⁷ al decir que la belleza no está en el objeto sino en la mirada del observador. Lo que si puede afirmarse es que, al igual que en la fotografía artística, el fotoperiodismo busca transmitir un mensaje, quizás

⁹⁶ Gubern Román, *El eros electrónico*, p.56.

⁹⁷ Hume David en Gubern Román, ídem.

fijándose más en el hecho noticioso que en otra cosa, mientras que el arte busca transmitir un mensaje emotivo, en el que se dé a conocer la sensibilidad del que lo crea, pero a veces esa sensibilidad es apreciable en los trabajos periodísticos, ya que como hemos visto, la cámara fotográfica es capaz de registrar las emociones del fotógrafo, es un aparato generador de significaciones, al igual que otro medio por el que pueda expresarse el hombre.

Al hablar de significaciones, nos referimos a interpretar, una fotografía crea interpretaciones, a veces, a pesar del fotógrafo. En el libro de Arnheim "Arte y percepción visual" él realiza diversos análisis en base a elementos de la composición de la imagen mientras que Raúl Beceyro en "Ensayos sobre fotografía" lo hace con elementos propios de la fotografía, más en cuanto a su elaboración. Los dos en su campo de estudio, Arnheim en el arte y Beceyro en la fotografía no se alejan de lo que puede ser acto semiótico, ya que van más allá de lo que una imagen muestra, otorgan un significado a un elemento denotado en una fotografía; podemos decir que los ensayos realizados para este trabajo son semióticos por el hecho de basarse en conceptos de la semiótica propuestos por Pierce y también de otros tomados de modelos lingüísticos, la finalidad de estos ensayos era conocer elementos artísticos dentro de una fotografía periodística, para ello fue necesario también usar conceptos de composición de la imagen (de Arnheim), y, por el hecho de ser la fotografía contenedora de signos también fue posible ir más allá de lo denotado en ellas, y poder decir con más seguridad lo que se planteaba al principio de este apartado: hay distintos modos de informar y que una fotografía periodística, en efecto, otorga al creador de ella la libertad creativa

para que él plasme su punto de vista con respecto a lo que la cámara fotográfica registra, lo cual da pie a generar interpretaciones y se consiguió constatar en los ensayos que en este trabajo se hicieron.

En la fotografía de Carolyn Cole pudimos ver que no es necesario mostrar de un suceso todo tal cual. La imagen nos ejemplifica el modo de vida de los niños que quedan huérfanos por determinadas circunstancias, la escena es de tres niños tomando un baño, pero no fue necesario mostrarlos desnudos completamente para que el lector infiriera que así es. Consciente o inconscientemente, Cole puso los elementos de su fotografía de modo tal que fue fácil relacionar con conceptos que Arnheim propone para la composición artística, no así con la imagen de Fitzmaurice que bien ejemplifica lo que tanto se ha repetido a lo largo de este trabajo, ya que su fotografía no da lugar a la interpretación por lo impactante que es, ilustra de lo que actualmente ocupa espacio en los medios impresos; es una imagen que sólo denota y no facilita ir más allá mientras que en la foto de Heisler esa interpretación sí se pudo dar. Las tres fotografías, aunque reconocidas y premiadas como periodísticas, tienen diferentes características, informan y se leen de distinto modo.

Bibliografía

Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual, psicología del ojo creador*, Alianza Editorial, Madrid 1979.

Beceyro Raúl, *Ensayos sobre fotografía*, Editorial Paidós, Argentina 2003.

Barthes Roland, *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, 8ª edición, Paidós Comunicación, España 1989.

Bourdieu Pierre, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003.

Carontini Enrico, Pereya Daniel, *Elementos de semiótica general: El proyecto semiótico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1979.

Castellanos Ulises, *Manual de fotoperiodismo*, Universidad Iberoamericana, México 2003.

Cebrián Herreros Mariano, *Géneros informativos audiovisuales: radio, televisión, periodismo gráfico, cine, video*, Ed. Ciencia 3, Madrid 1992.

Eco Umberto, *Tratado de semiótica general*, 2ª edición, Editorial Nueva Imagen, México 1978.

Fabbri Paolo, *El giro semiótico*, Editorial Gedisa, Barcelona 2000.

Fontcuberta Joan, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, 4ª edición, Editorial Gustavo Gili, España 2002.

Fontcuberta Joan, *Estética Fotográfica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003.

Fontcuberta Joan, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, Ediciones Gustavo Gili, México 1994.

Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*, 5ª edición, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993.

Gubert Román, *El eros electrónico*, Grupo Santillana Ediciones, España 2000.

Hill Paul, Cooper Thomas, *Dialogo con la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1980.

Keim Jean Alphonse, *Historia de la fotografía*, Ed. Oikos-Tau, Barcelona 1971.

Krauss Rosalind, *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

Moholy-Nagy Lászlo, *La nueva visión*, 2ª edición, Ediciones Infinito, Argentina 1972.

Peninou Georges, *Semiótica de la publicidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1976.

Pericot Jordi, *Mostrar para decir: la imagen en contexto*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona 2002.

Picaudé Valérie, Arbaïzar Philippe, *La confusión de los géneros en fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2004.

Saussure Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, 14ª edición, Editorial Losada, S.A. Argentina 1972.

Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*, Editorial Alfaguara, México 2004.

Sougez Marie-loup, *Historia de la fotografía*, Editorial Cátedra, Madrid 1981.

Vilches Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Editorial Paidós, barcelona 1987.

Páginas de internet:

www.cyberhumanitatis.uchile.cl

www.fotoperiodismo.org

www.nombrefalso.com.ar

Fotografía:

es.wikipedia.org (Ejemplos 5, 12)

www.albertovilches.com (Ejemplo 11)

www.fotomundo.com (Ejemplos 9, 10, 13)

www.guerracivil.org (Ejemplos 4, 7)

www.hereisnewyork.org (Ejemplo 8)

www.jornada.unam.mx (Ejemplos 1, 6)

www.pulitzer.org (Ejemplos 2, 3 y capítulo 4)