



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



**EL NUEVO FOTOPERIODISMO:
UNA EXPERIENCIA DE LUZ**

Tesina

Que para obtener el grado de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta

Jesús Agustín Martínez García

Asesor

Prof. Porfirio Toledo Delgado

México, D. F., 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A quienes me han hecho reflexionar sobre la fotografía
y brindaron su apoyo para seguir en esta obsesión:
a Mariana, a quien tanto quiero y admiro,
a todos mis hermanos, por su cariño incondicional,
a mis amigos que son mis maestros en esta aventura:
Jorge, Isaí, Porfirio, Santiago, Lalo, Chucho, Pedro, Rafa,
Óscar, José Luis, Frida, Fátima, Maura, Miriam, Nieves, Tere...
A ustedes ofrezco un escueto "gracias"
y dedico mi obra,
espero los lleve a un emocionante viaje estético.*

ÍNDICE

Introducción.....	5
Prefacio: La Fotografía de Prensa en Tiempos del <i>Twitter</i>	7
Capítulo I. Visiones de Babel sobre el Fotoperiodismo.....	10
A. Criterios Vacunadores y Miméticos: Lastres del Pasado.....	10
B. La Perspectiva Representacional.....	11
Capítulo II. La Problemática Teórica y Conceptual para hablar sobre Fotografía Periodística en México: La VI Bienal de Fotoperiodismo.....	14
A. Opiniones del Gremio de Reporteros Gráficos en el Foro en la Internet: <i>Fotografía Periodística y Documental Frente a la Ética y la Credibilidad</i>	15
B. El Criterio Curatorial de <i>Expofotoperiodismo 2011</i>	17
C. Por la Autoría del Fotógrafo: <i>World Press Photo</i>	17
D. Los Teóricos: <i>Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental</i>	19
Capítulo III. Consideraciones de las Ciencias de la Comunicación sobre la Fotografía Periodística y/o Documental.....	20
A. La Fotografía como una Necesidad de Comunicación Social.....	20
B. El Proceso de la Comunicación y la Fotografía.....	22
C. Características del Mensaje Fotográfico.....	24

D. Los Géneros Periodísticos Fotográficos.....	32
E. Fotografiar, entre lo Documental y lo Periodístico.....	37
F. La Edición Fotográfica.....	39
G. Estética y Visión.....	43
Obra Fotográfica:	46
A. Malabares Políticos.....	47
B. El Negro Fluir del Río la Compañía.....	50
C. Naturaleza Viva.....	53
D. Atenco el Pueblo que se Rebeló.....	55
E. Fiat Lux.....	59
F. De Mirar Luz.....	73
A manera de Conclusión: Propuestas para una Definición Actual de Fotoperiodismo.....	77
Anexos.....	78
Bibliografía y Fuentes Consultadas.....	84

Introducción

El Nuevo Fotoperiodismo se propone dar a conocer gráficamente nuestra historia desde un punto de vista autoral: esto implica una forma distinta de ver y representar la realidad en la prensa.

Como tema de comunicación y expresión, el estudio y práctica de esta propuesta requiere de la óptica de las Ciencias de la Comunicación -carrera que se enseña en esta Facultad y de donde hemos sido egresados.

A manera de ensayo, hemos esbozado una explicación teórica para fundamentar el trabajo fotográfico realizado durante más de diez años, tiempo en el que incursionamos en el oficio periodístico y documental.

En este lapso sucedieron cambios tecnológicos sustanciales para nuestro medio, del material sensible a la luz y los procesos químicos de revelado a la digitalización y la distribución por la Internet: nuevas necesidades sociales de comunicación exigieron inmediatez y difusión global, y sobre todo, una manera nueva de concebir el quehacer periodístico.

Como una referencia contextual, partimos del desmoronamiento de *La VI –y última- Bial de Fotoperiodismo* (2005), porque la problemática suscitada en aquel espacio de exhibición dejó entrever que los conceptos empíricamente acuñados no son los más precisos para definir las expresiones fotoperiodísticas contemporáneas.

Aquél desencuentro generó una sana discusión que permite evaluar los conceptos existentes en el gremio nacional; los cuales, ponemos en la balanza, junto con aquellos que argumentan los teóricos y el *World Press Photo*.

Para nosotros, la fotografía periodística tiene la intención de informar y expresar para generar conciencia social, y esto necesariamente exige la renovación de conceptos arcaicos por aquellos que se fundamenten en la teoría y en la práctica, y a vez, contemplen la autoría del fotógrafo.

La fotografía como lenguaje es cambiante y se transfigura en su práctica. Por ello, estimamos necesario que los fotógrafos de prensa –por exigencia de la inmediatez informativa- seamos los primeros en contar con los conceptos vigentes de la profesión que realizamos.

Lejos de recetas sobre cómo hacer fotos, o de cánones tradicionalistas que no han dejado de ver a la fotografía como *fiel espejo de la realidad*, bajo las Teorías de la Comunicación y el enfoque estructuralista, argumentaremos que:

Actualmente nuestro *Modo de ver* exige comprender que La Fotografía es más que un mecanismo para captar imágenes, como se solía creer en el siglo XIX. Su lenguaje a través del tiempo ha evolucionado para representar, comunicar, expresar, crear y recrear a la realidad.

Para poder llegar a tal afirmación, previamente identificamos algunas características del mensaje fotográfico, ahondamos en la teoría de los géneros fotoperiodísticos como formas de configurar la información visual propia de la fotografía periodística, y proponemos algunas ideas para una definición actual de fotoperiodismo.

Como una muestra concreta de los conceptos que defendemos, presentamos las imágenes que conforman parte de esta tesina: *Malabares políticos* (foto individual, 2000); *El negro fluir del Río la Compañía* (reportaje, 2000); *Naturaleza Viva* (reportaje, 2000), *Atenco: el pueblo que se rebeló* (reportaje, 2002); *Fiat lux* (ensayo, 2003); y, *Hágase la luz* (ensayo, 2007).

Prefacio: La Fotografía de Prensa en Tiempos del *Twitter*

Lo que le ocurra a la imagen será el primer síntoma de lo que vendrá después...
Pepe Baeza, Epitafio Prematuro para la Fotografía de Prensa

La fotografía primera irrumpió en el mundo de las imágenes en 1826, Niepce, su creador, obtuvo una imagen que revolucionaría nuestro *modo de ver*: una imagen hechizante por parecerse en mucho a la realidad visual, tanto que aún puede ser confundida con la realidad misma.

La historia de los medios de comunicación dio un vuelco, la imagen fotográfica por su naturaleza técnica se vuelve masiva, y la representación de los personajes y hechos sociales deja de ser exclusiva de los caballetes.

Con el andar del tiempo la fotografía ganaría su espacio en las artes y en distintas actividades sociales. En el periodismo, la vez primera que un periódico utilizó una fotografía fue en 1880, fue el *Daily Graphic* de Nueva York. Desde entonces el periodismo ha empleado la imagen fotográfica para visualmente representar y expresar la realidad.

Hoy en día, que levante la mano quien no tenga fotos suyas o nunca haya hecho un *clic* en su vida... si alguien levantara la mano, seguramente estaríamos frente a una persona que no pertenece a este *mundo moderno*. Tal como sucedió con la aparición de la imprenta, que culturalmente exigió un saber leer y escribir, a partir de la invención de la cámara fotográfica se hace necesario un saber *leer y escribir* en imagen.

En nuestra sociedad, la fotografía es una actividad de comunicación de importancia para distintos ámbitos. Económicamente, hasta antes de que terminara el milenio pasado se cuantificaron “2 mil 500 millones de carretes de película vendidos cada año en el mundo; lo que equivalía a 75 mil millones de gestos consistentes en apretar el disparador”¹. Pero el día de hoy, cuando la fotografía ha cambiado el soporte foto-químico por uno digital y la Internet es el medio más grande que ha existido para distribuirse... el número de fotos que se han tomado y se exhibe es incalculable. Para tener una referencia, “tan sólo en este año 2011, la red social de *Twitter* tiene unas 200 millones de

¹ Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconciente*, Salamanca España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 10

cuentas en el mundo”², cada una con una foto de identificación. Mientras tanto, en México, aproximadamente, 4 millones de personas tienen *Twitter* -y paralelamente- 20 millones *Facebook*³, esta última red social además de portar con una foto de identificación del usuario puede contener docenas de imágenes en *álbumes*.

Cabe mencionar que en tiempo reciente hemos visto a estas redes sociales ser instrumentos de comunicación para la organización social. Al derribar regimenes autoritarios como en Egipto, la gente común –no necesariamente periodistas- tomaba fotos y videos que enseguida subía a la red y así informaba al mundo lo que estaba ocurriendo. Sin duda, la fotografía -y la imagen en general- en el ciberespacio mantiene una mayor resonancia política y social.

Hoy el mundo en relación a la fotografía se ha transfigurado. Casi todos podemos hacer *clic* con un teléfono celular, subir al ciberespacio esas imágenes y compartirlas con millones de personas, ya sea por trabajo, activismo u ocio. Esta es la democratización de un medio: así ha sido la fotografía desde sus orígenes: un medio por excelencia masivo, y ahora mucho más en mancuerna con la Internet.

En cuanto a nuestro oficio: ¿Qué implica la función del reportero gráfico en la actualidad, si la imagen de los hechos noticiosos tiene que distribuirse casi en tiempo real tanto al medio impreso como a medios electrónicos? Estamos frente a la transformación de nuestro oficio, donde las empresas de información exigen a una especie de reportero *multimediatóico* que maneje diversos medios como escritura, fotografía, radio y vídeo.

Sí, es plausible que podamos con un teléfono celular –que no sólo es eso- grabar audio y video, escribir, tomar fotos, editar y publicar la noticia en una página *Web* antes de que el evento que se cubre haya terminado... Empero, la fotografía de prensa, como las demás especializaciones periodísticas pueden ir en detrimento si se descuidan sus peculiaridades informativas y expresivas por querer ganar tiempo y presencia en el

² Delia Rodríguez, “Twitter-revolución”, Revista Semanal de El País, No. 1798, Madrid España, Ediciones El País, domingo 13 de marzo de 2011, p. 38

³ Cifras del estudio realizado por la firma Mente Digital, publicado en nota de Notimex, s/a, México, con 4 millones 103 mil 200 cuentas de *Twitter*, [en línea], 2 pp, El Universal, 7 de marzo de 2011, URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/749809.html>.

ciberespacio; además pretender que una sola persona realice distintas profesiones implica también sacrificar investigación en los temas y calidad expresiva por pretender ganar inmediatez y ahorrar salarios.

Quizás habría que enfrentar esta situación estableciendo una nueva especialización en el trabajo periodístico, un tipo de *reportero gadget*, que se dedique a la información noticiosa inmediata, de elaborar mensajes sintéticos para las redes sociales y páginas electrónicas.

Pero lo más importante tal vez sea, y esta es nuestra preocupación académica: no dejar desaparecer nuestro oficio, el cual ante las exigencias globales sólo puede defenderse con conocimiento académico, investigación, creatividad, originalidad y estética, factores que conlleva la autoría.

Capítulo I

Visiones de Babel sobre el Fotoperiodismo

A. Criterios Vacunadores y Miméticos: Lastres del Pasado

Cosas así se escuchaban hace sólo unas décadas: *los mensajes que producen los medios enajenan al hombre*. Quizá por ello, la enseñanza para los medios estuvo pensada en proteger contra los propios medios. Y los estudiosos se concentraron en señalar el carácter *manipulador* de los valores de una *auténtica cultura* que tenía suma expresión en la literatura. Un ejemplo, en fotografía, es el texto *Curiosités esthétiques* (1923), del poeta Charles Baudelaire:

“...creo que el arte es, y no puede ser más, que la exacta reproducción de la naturaleza (...) Un dios vengador accedió a los deseos de esa multitud. Daguerre fue su Mesías, y luego pensaron: ‘puesto que la fotografía nos da todas las garantías de exactitud (¡y creen eso, los insensatos!), el arte es la fotografía’. Desde ese momento, la inmundicia sociedad, como un solo Narciso, se lanzó impetuosamente a contemplar su imagen anodina reproducida en metal. Puesto que la industria fotográfica fue el refugio de todos los pintores frustrados, muy poco dotados o demasiado holgazanes para completar sus estudios, este entusiasmo universal trajo consigo no sólo ceguera e imbecilidad, sino también una especie de deseo de venganza. Que tal estúpida conspiración, en la cual, como siempre, se encuentran confundidos los mal intencionados y los incautos...”⁴

A este tipo de enseñanza en los medios de comunicación se le ha dado el nombre de *vacunadora*, por una marcada intención de prevención contra los mismos medios.

Hasta antes de la década de los años 70 al periodismo escrito –sólo al escrito, pues la fotografía de prensa dentro de las redacciones y escuelas había sido considerada secundaria al texto- se le tuvo cierta atención académica.

En los tiempos marcados por la tradición empírica, la mayoría de los *profesionales* se extendió dando consejos a los *novatos* sobre cómo ejercer el oficio. La fotografía podía ser enseñada en un taller, en el mejor de los casos, o bien, durante la marcha laboral.

⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, París, Ed. Jacques Crept, 1923, p. 268 y 269

En las aulas se dieron recetas para redactar los géneros periodísticos y se hicieron afirmaciones que hasta el día de hoy son obstáculos para la construcción de una teoría sólida del periodismo gráfico o escrito. Por ejemplo, aún se rezan algunas frases como estas dentro de las redacciones: *ausencia de subjetividad* en notas periodísticas, o que la foto carece de validez *si está posada...*

De tal suerte, la enseñanza empírica se limitó al dominio de la técnica en la producción de imágenes. Hasta la primera mitad del Siglo XX se dieron consejos sobre cómo hacer fieles reproducciones de lo que se veía, y a esta formación se le denominó *Foto-directa*.

Como un detalle, observemos la manera en que Alfred Stieglitz, en 1917, se refiere a las fotos de Paul Strand, publicadas en la revista *Camera Work*: “la obra era brutalmente directa, pura, carente de trucos.”⁵ Por su parte, Strand escribió lo que él creía debía ser la actitud del fotógrafo: “... de verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro (...) la más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos ni manipulación, y gracias al uso de los métodos de la fotografía directa.”⁶

Para Philippe Dubois, durante esta fase histórica, la fotografía fue tomada como *espejo de lo real* (discurso de la mimesis):

“(...) la fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como *una imitación*, y la más perfecta de la realidad. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que le permite hacer aparecer una imagen de forma ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’ (según las únicas leyes de la óptica y de la química) sin que intervenga directamente *la mano del artista*.”⁷

B. La Perspectiva Representacional

Esta forma de ver la realidad tiene fundamento en la filosofía estructuralista. Es sabido que de ahí surge la semiótica, disciplina o ciencia que se propone analizar la cultura por medio de la relación de signos (visuales, escritos, audibles, etc.); sus contribuciones dejan en claro que los medios de

⁵ Beaumont Newhall, *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 172

⁶ *Ibidem*. p. 174

⁷ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2ª edición, 1986, p. 22

comunicación no son reflejos de la realidad, sino sistemas de signos que la representan, y que hay que saber leer e interpretar.

De manera indirecta, la semiótica amplía el horizonte para el análisis de la cultura de los medios de comunicación al poner atención a todo lo producido por el hombre, dejando de lado los criterios vacunadores y tradicionales que dictaban lo que valía la pena estudiar.

La educación reciente para -y sobre- los medios de comunicación ya no centra tanto su atención en la crítica de estos, sino en una manera que permite conocerlos y utilizarlos concientemente.

En cuanto a fotografía, las teorías y pronunciamientos de vanguardia aceptan que esta ha dejado de ser un simple mecanismo de reproducción y certificación de la realidad visual.

John Berger, en su libro *Modos de Ver*, desde hace lustros fue fundamental:

“Toda imagen encarna un modo de ver, incluso la fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles (...) Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver.”⁸

Sobre neutralidad y objetividad -aspiraciones del positivismo y que la tradición periodística retomó con ahínco y rigor-, vertientes del periodismo contemporáneo aceptan que uno nunca podrá ser objetivo ni neutral, pues no somos objetos, y como sujetos siempre seremos subjetivos y tendremos preferencias personales.

En el afán de eliminar *el mito de la objetividad* en los medios de comunicación, Tyner Kathleen, fundadora de *Strategies for Media Literacy*, brinda el siguiente razonamiento:

“La objetividad y el equilibrio son ideales periodísticos, pero los medios no son objetivos, el contenido de un producto que pretenda ser objetivo puede ocultar implícita y explícitamente valores e ideologías.”⁹

⁸ John Berguer, *Modos de ver, et alt., Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 5ª edición, 2000, p. 16

⁹ Cita Agustín García Mantilla, “Los medios para la comunicación educativa”, en AAVV, *La Educación para los Medios de Comunicación*, Aparci, Roberto (Coord.), México, SEP-UPN, 1996, p. 47

En la actualidad, el periodismo, en palabras de la doctora Lourdes Romero, exige “que el significado de objetividad se entienda en una búsqueda de subjetividad bien intencionada.”¹⁰

Para Joan Costa, la actitud *objetiva* del fotógrafo de prensa es sinónimo de sumisión frente a la realidad que lo aleja de la actividad creativa; en cambio, una actitud *subversiva* es la que se espera del fotógrafo, a la hora de tomar fotos debe haber imaginación, abstracción y experimentación. Y sobre fotografía periodística hace las siguientes aseveraciones en su libro *La fotografía: entre sumisión y subversión*:

“No se trata nada más de reproducir, sino también de producir, esto es, de crear. No se trata de producir la realidad que ya vemos (esto es obvio en fotografía e inútil en creación) sino de producir imágenes innovadoras (grados diferentes de la analogía, que es algo muy distinto) No se trata de partir de las cosas que la luz hace visibles en la realidad, sino de, prescindiendo de lo que ya vemos en el mundo de las cosas, trabajar con la luz directamente en tanto que sustancia visual pura. La fotografía creativa que propugnamos no tiene la función de reproducir lo visible, sino de hacer visible”¹¹.

¹⁰ María de Lourdes Romero, *Una visión actual de la actividad periodística*, ponencia, 4 de julio del 2001, p. 14

¹¹ Joan Costa, *La fotografía: entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, p. 137

Capítulo II

La Problemática Teórica y Conceptual para Hablar sobre Fotografía Periodística en México: La VI Bienal de Fotoperiodismo



Imagen de Chien Chi-Chang e Imagen de Giorgio Viera¹²

Con la intención de exhibir el trabajo más representativo del gremio nacional de los reporteros gráficos nació *La Bienal de Fotoperiodismo*, en el año de 1994 -antes no había habido un foro donde apreciar de manera organizada la fotografía periodística que se producía. Sin embargo, esta bienal sólo duró hasta el 2005, lapso en el cual se realizaron seis bienales que dieron cuenta de una nutrida participación y de distintas concepciones al expresar los hechos noticiosos con la lente.

Para fines de nuestro estudio nos enfocamos a la última bienal que se llevó a cabo, porque tras el derrumbe de *La VI Bienal de Fotoperiodismo* surgieron a la luz distintas visiones sobre lo que se piensa es o *debería ser* la fotografía de prensa: se manifestaron tanto los fotógrafos como los teóricos.

A grandes rasgos, el problema que terminó con la Bienal se generó días previos a la inauguración de este último certamen, cuando se señaló que una foto del ensayo premiado de Giorgio Viera tenía similitud referencial con otra imagen, tomada tiempo atrás (1998) por un fotógrafo de la agencia Magnum (Chien Chi-Chang). Se acusó al galardonado de “haber plagiado esa imagen”¹³ en un noticiero de televisión y en otros espacios públicos.

¹² Fotografía Periodística y Documental Frente a la Ética y la Credibilidad [en línea]
Dirección URL: <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/portada.html>

¹³ *Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México*, [en línea], Primero Noticias, Televisa, 16 de junio, 2005, Dirección URL:
<http://www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html>

En la inauguración de la exposición, el descontento cundió en una docena de fotógrafos que decidió descolgar sus fotos de los muros del Centro de la Imagen. Por su parte, Giorgio Viera declaró que esa fotografía él la había “construido”¹⁴, poniendo “a posar”¹⁵ al personaje, y renunció a su premio –en ese momento faltaron los argumentos teóricos para defender su obra.

En tanto, el espacio *Fotografía Periodística y Documental Frente a la Ética y la Credibilidad*¹⁶ fue abierto en la Internet por los organizadores de la Bienal, con la finalidad de que los fotoreporteros expresaran lo que piensan debe ser o es la fotografía de prensa. Tres años más tarde, con el dinero del premio que Giorgio Viera rechazó, la Bienal convocó a algunos académicos e investigadores para conformar una antología que se editó bajo el nombre de *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre Fotografía Documental*¹⁷.

Para dibujar un panorama conceptual sobre la fotografía de prensa en la actualidad, primero mostraremos algunos comentarios de los fotógrafos, que van básicamente en dos vertientes: una que denota una postura vacunadora y tradicional; y otra, rasgos representacionales. También damos cuenta de la opinión de los curadores de la exhibición *Expofotoperiodismo 2011*, muestra significativa y reciente de fotoperiodismo, surgida después de *La Bienal de Fotoperiodismo*. Asimismo, ponemos sobre la mesa de discusión la concepción global del fotoperiodismo, el *World Press Photo*. Y finalmente exponemos algunos argumentos de los teóricos contemporáneos que debaten sobre la imagen de prensa.

A. Opiniones del Gremio de Reporteros Gráficos, en el Foro en la Internet: *Fotografía Periodística y Documental Frente a la Ética y la Credibilidad* (Se deja tal cual la redacción):

1. Rasgos Vacunadores y Miméticos:

“... las imágenes que capturan nuestros lentes, como parte de la realidad, son hechos irrefutables y perdurables. No hay mentira posible en una foto periodística, no hay puestas en escena, no se puede elegir la hora ni la luz más adecuada, tampoco donde ocurrirá la noticia (...) Nosotros tenemos el privilegio de trasladarlos al lugar de los hechos con nuestras imágenes.”¹⁸, Daniel Aguilar

¹⁴ *Supra cit.*

¹⁵ *Supra cit.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ AAVV, *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, De la Peña, Ileri (Coord.), México, DF, Siglo XXI, 2008, 220 p.

¹⁸ *Supra. Cit.*

“ La foto está posada (...) lo que la saca del contexto periodístico Solo diré a Giorgio Viera que, soberbia y descarado, es el que tiene el sujeto que se dice ser fotoperiodista y que miente (...) La realidad y el momento es cosa de periodistas no el cliché ni la copia barata de algo que no nos consta. No podríamos mentir ni a nuestros lectores ni a la gente a la que nos debemos, porque tenemos ética profesional y ello implica veracidad...”¹⁹, Abdel Meza

“En cuanto a la polémica que se vio envuelta la fotografía ganadora del Sr. Giorgio Viera, me parece que quitando el valor técnico de la misma no es una fotografía periodística, ya que como el mismo Sr. Viera confirma, es una fotografía posada (...) El fotoperiodismo es otra cosa, es captar lo que ocurre en el instante mismo, en situaciones adversas para el fotógrafo y en algunas mas en riesgo de la integridad del fotógrafo mismo, el fotoperiodismo o fotorreportaje o fotodocumental no es buscar amigos o conocidos y montar una escena para obtener una foto bonita, porque esa foto ‘periodística’ no es mas que un montaje una simulación de la realidad y no se vale...”²⁰, Alejandro Rangel

En estas aseveraciones encontramos términos como “realidad”, “verdad”, “objetividad”, “captura de imagen”, “foto posada”, “fotoperiodismo (es cubrir) situaciones adversas”... incrustados como parte de un credo empírico que ha motivado a algunos fotógrafos de prensa al oficio.

2. Rasgos Representacionales:

“(...) A diferencia de un hecho noticioso que es sintetizado en una sola fotografía, una historia documental puede ser narrada con mayor libertad temática y expresiva y trascender influencias, -que todos los fotógrafos tienen para ofrecer un trabajo valioso y vinculado siempre con la realidad.”²¹, Lourdes Grobet y Blanca Ruiz

“Que levante la mano el fotógrafo que nunca ha posado a ninguno de sus retratados. Yo diría que si alguien osara levantar la mano, probablemente estaríamos frente a un fotógrafo bastante limitado”²², Pedro Meyer

“(...) Aceptémoslo, somos limitados en cultura general, en cultura fotográfica, en el conocimiento de propuestas artísticas. Leemos muy poco y vemos poca fotografía distinta a la fotoperiodística o foto documental. Y somos intolerantes ante propuestas distintas. Antes de rechazar habría que conocer bien y entonces tomar una decisión, pero sobre todo reflexionar y proponer (...) Vale la pena hablar para saber de qué estamos hablando.”²³, Víctor Mendiola Galván

En estas opiniones hay conceptos como “libertad temática y expresiva”, “trascender influencias”, “propuesta artística”, “comunicadores de la realidad”, términos que evocan a la representación, a la apertura y libertad creativa en la construcción de los temas fotográficos.

¹⁹ *Supra. Cit.*

²⁰ *Supra Cit.*

²¹ *Supra Cit.*

²² *Supra Cit.*

²³ *Supra Cit.*

B. El Criterio Curatorial de *Expofotoperiodismo 2011*

El texto de presentación de *Expofotoperiodismo*, espacio que el mismo gremio organizó después de la Bienal, en su emisión de 2011, claramente denota una contradicción entre ambas posturas, sin poder apostar decididamente por la autoría del fotoreportero o rechazarla:

“Nosotros creemos que la única manera de que el fotógrafo profesional de prensa (sic) pueda destacar por encima de la cada vez más apabullante cantidad de imágenes que nos rodean, así como de las herramientas que pueden crear una realidad distorsionada, es a través de un *lenguaje visual creativo e innovador pero nunca jamás perdiendo su rigor periodístico y su credibilidad*. Sin credibilidad no somos nada. Ese rigor, esa credibilidad se ganan todos los días”.²⁴

C. Por la Autoría del Fotógrafo: *World Press Photo*

Veamos el texto de presentación de los Treinta años de *World Press Photo*:

“(…) Lo real, en su integridad, es irreproducible, cualquier intento resulta parcial. La fotografía por más identificable que resulte el objeto retratado, es siempre un recorte del entorno; como tal conlleva una exclusión de ciertos aspectos, el ordenamiento y jerarquización de otros y el énfasis de determinados detalles. De tal manera que la imagen producida, aún en el caso de una disciplina como el fotoperiodismo que tiene por meta alcanzar el más alto grado de objetividad, encierra un sesgo, un matiz que la convierte en obra personal, en reflejo no sólo del mundo, sino de la visión del mundo de su autor.”²⁵

Para el *World Press Photo* la “reproducción” de la realidad” es imposible; su representación siempre será parcial por los motivos técnicos del instrumento que se emplea; y personal, por razones ideológicas del autor.

Veintidós años después, el *World Press Photo* en 2010, continúa privilegiando el punto de vista del fotógrafo:

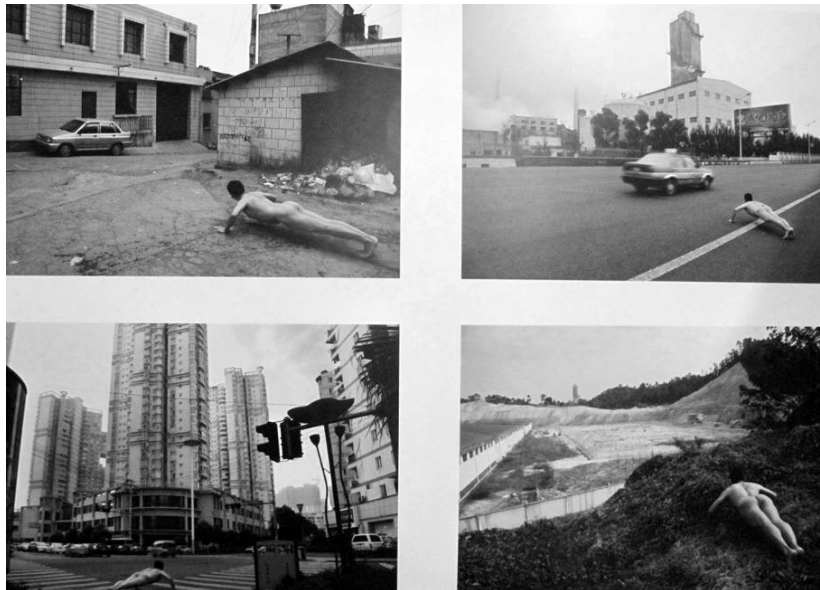
“Esta selección no constituye un inventario de acontecimientos mundiales, sino más bien un viaje fotográfico, un rompecabezas visual que celebra un punto de vista del fotógrafo, y que ofrece lo mejor de cada categoría para que reflexione, pregunte y disfrute”²⁶.

²⁴ Texto de presentación de la exposición *Expofotoperiodismo 2011*, firmado por los curadores y fotógrafos, Darío López Mills y Keith Dannemiller, Centro de la Imagen, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, DF, marzo de 2011

²⁵ Texto de presentación de la exposición *World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo, México, DF, 1989

²⁶ Texto de presentación de la exposición *World Press Photo 2010*, Museo Franz Mayer, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes México, DF, 2010

Como uno de tantos ejemplos a la plena aceptación autoral, en 2010 el *World Press Photo* exhibió un trabajo del reportero gráfico Ou Zhihang, donde el mismo fotógrafo aparece en sus fotos, desnudo y haciendo lagartijas en lugares de *relevancia*. Esta serie es contundente al admitir la intervención del reportero en el contexto noticioso y en la fotografía (tanto, que él mismo es el personaje que genera la noticia); la construcción de la escena (además de haber elegido la perspectiva, foco, exposición de luz, y quizás puso la cámara sobre un tripié, o bien, dirigió la escena para que otra persona hiciera la toma mientras él hacía sus flexiones); por supuesto: se trata de una *foto posada*. Pero esto es lo que queremos enfatizar, que a pesar de ser una foto posada, cumple cabalmente con su función informativa al tiempo de concretar una estética singular propuesta por el autor.



Reportaje de la exposición del World Press Photo 2010, del fotógrafo Ou Zhihang²⁷

Superior izquierda: el caso del preso fallecido en la cárcel de Yunnan. El 12 de febrero el recluso Li Quiaoming falleció a consecuencia de una lesión cerebral que supuestamente sufrió al jugar al escondite con sus compañeros reclusos.

Superior derecha: El caso de la violencia de la siderúrgica Tonghua Iron and Steel Company. Algunos trabajadores protestaron contra las amenazas de despidos como consecuencia de la privatización de la empresa estatal. En el altercado murió un directivo.

²⁷ *Supra cit.*

Inferior Izquierda: Los mejores departamentos designados para familias reubicadas se vendieron con importantes descuentos a 49 empleados de la Oficina de Reasentamiento y a funcionarios del gobierno local, se denunció en un blog en internet.

Inferior derecha: El caso del incinerador de basura Guangzhou. Habitantes de Panyu protestaron contra los planes de construcción de una incineradora de residuos, preocupados por su salud y por la pérdida de valor de sus propiedades.

D. Los teóricos: *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*

Diego Lizarazo, *El dolor de la luz. Una ética de la realidad*:

“... no son las imágenes las que reclaman una ética, como no lo es su naturaleza, sino el uso humano de ellas; o los objetos, sino su apropiación... La ética refiere al mundo humano de la libertad de elección, trazado sólo por la organización de la cultura, y reticulado por la decisión personal. La ética de las imágenes es en realidad la cuestión de aquello que los seres humanos hacemos con ellas, al producirlas, al ponerlas a circular, al consumirlas.”²⁸

Juan Pablo Aguilar Martínez y Ángeles Eraña, *Los problemas ontológico y epistemológico en el fotoperiodismo. Veracidad y Objetividad*:

“¿Qué es lo que se ha querido decir con ‘realidad’, cuando se declara que la fotografía debe ser *veraz*? ¿Por qué le exigimos al fotoperiodista *objetividad* en sus imágenes? ¿Es consistente exigir veracidad y objetividad en la fotoprensa? Nuestro argumento central es que debemos abandonar las nociones de *veracidad* y *objetividad* para valorar algunos aspectos de la fotografía documental, y concluimos que tal vez se debería empezar a defender en el fotoperiodismo cierta libertad para organizar de maneras variadas los elementos de los objetos o eventos que captura.”²⁹

Laura González, *Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo*:

“La intención principal de la imagen es la expresión estética subjetiva, y no la pretendida objetividad informativa y comunicativa (...) Que las imágenes de Capa o de Doisneau o Viera sean posadas o no, en realidad no importa.”³⁰

John Mraz, *El aura de la veracidad: Ética y metafísica en el fotoperiodismo*:

“El mejor fotoperiodismo hace coincidir lo expresivo y lo informativo para crear una metáfora, una imagen que contiene información sobre un acontecimiento que, al mismo tiempo, está encarnado con una fuerza estética para transformarlo en una representación de una referencia más amplia.”³¹

²⁸ Op. Cit. Diego Lizarazo, *El dolor de la luz. Una ética de la realidad*, p.11

²⁹ Op. Cit. Juan Pablo Aguilar Martínez y Ángeles Eraña, *Los problemas ontológico y epistemológico en el fotoperiodismo. Veracidad y Objetividad*, p. 31

³⁰ Op. Cit. Laura González, *Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo*, p. 62 y 63

³¹ Op. Cit. John Mraz, *El Aura de la Veracidad: Ética y metafísica en el fotoperiodismo*, p. 171

Capítulo III

Consideraciones de las Ciencias de la Comunicación sobre la Fotografía Periodística y/o Documental

A. La Fotografía como una Necesidad de Comunicación Social

Algunas de las características de La Comunicación que tomamos en cuenta para comprender lo fotográfico desde nuestra profesión son las siguientes:

Un fotógrafo al momento de hacer disparar el obturador está siendo parte de un proceso de comunicación, y a la vez este proceso se encuentra conectado dentro de una compleja urdimbre de procesos los cuales van de lo personal a lo colectivo, y viceversa.

Como seres sociales nos comunicamos para satisfacer un sinnúmero de necesidades colectivas e individuales. Por ejemplo: un retrato de familia en la pantalla del teléfono celular puede ser un mensaje personal que motive a un padre de familia a realizar su jornada laboral; esa misma foto enmarcada en la sala de un hogar, tal vez sea un mensaje de identidad y cohesión familiar; y la misma imagen en el portal de un periódico, la noticia que informe masivamente sobre los hijos de los mexicanos residentes en los Estados Unidos llevados a la guerra de Irak.

Toda actitud humana conlleva múltiples procesos de comunicación que se generan en el hombre mismo y en torno a él. Por esta complejidad se ha llegado a afirmar que la comunicación humana es suma y síntesis de todas las demás formas de comunicación existentes en el universo (comunicación física, química, animal, etcétera).

Otra peculiaridad de la comunicación humana es que esta se realiza con base en la conciencia y la razón -elementos han de guiar la comunicación de cualquier persona que quiera *darse a entender*.

La comunicación social mantiene otra característica: es de carácter teleológico, es decir, de finalidades. Todo emisor tiene un propósito consciente o inconscientemente. Nadie dispara una cámara por nada.

Asimismo, la comunicación se define por su intencionalidad, pues en ella participa la voluntad de comunicarse con arreglo a fines. En este sentido, la comunicación entre los hombres también es un problema de libertades. Por

lo mismo, ninguna fotografía puede ser objetiva. Al hacer una foto, siempre se tiene una intención (política, estética, informativa, lúdica, etcétera).

Además, la comunicación humana es instrumental, pues sólo se hace posible al emplear medios que hacen perdurar los mensajes a través del tiempo y el espacio. Infinidad de medios son susceptibles de transmitir mensajes. No nada más nos comunicamos con las palabras, logramos la comunicación con medios que por naturaleza nos son inherentes (como el tacto, o las expresiones corporales) y por otros tantos artificiales que heredamos culturalmente, como la fotografía.

La comunicación también es singular por su tratamiento de lenguajes. En el ámbito de la fotografía de prensa, por ejemplo, se exige el conocimiento del lenguaje fotográfico-periodístico con sus cánones vigentes. Si inferimos significados al lenguaje fotográfico es porque –consciente o inconscientemente- mediante la cultura hemos aprendido los códigos correspondientes a cada medio, pues cada medio utiliza un lenguaje particular. Por ejemplo: el barrido de una imagen nos significa movimiento; un contraluz: contraste, contorno y precisión de la forma; en fotoperiodismo interesa captar en flagrante a un personaje noticioso (si durante un evento un político cae al piso, la foto de ese momento es de relevancia periodística, de interés noticioso, colectivo, de importancia en significados sociales y políticos).

En este sentido, dos ideas centrales de Barbieri nos sirven para entender la complejidad de los lenguajes como ambientes que utilizamos para expresar ideas.

“Los lenguajes no son sólo instrumentos con los cuales comunicamos lo que pretendemos: son, también y sobre todo, ambientes en los que vivimos y que en buena parte determinan lo que queremos, además de lo que podemos comunicar (...) los lenguajes no constituyen mundos separados, sino que representan aspectos diversos del ambiente global de la comunicación, y están, en consecuencia, estrechamente interconectados, entrelazados, y en continua interacción recíproca”.³²

Ejemplificando esto, el lenguaje del cómic mantiene similitudes con la puesta en página de una historia fotográfica; o la pintura hereda formulas compositivas a fotografía; o la novela resulta familiar del reportaje gráfico por su descripción y narrativa.

³² *Los Lenguajes del Cómic*, Daniele Barbieri, Paidós, 1ª Ed 1993, 1ª reimpr. 1998, p. 4

La comunicación humana se hace posible gracias a la dinámica social y viceversa. Un complejo social formalizado y estructurado afecta el cómo, el por qué, el para quién, el de quién, y con qué efectos se produce la comunicación. Por ejemplo, en el período comprendido de 1945 a 1975, las revistas ilustradas y otros grupos como *Life*, *Stern*, *The Family of Man* y *Magnum Photos*, enseñaron una nueva manera de comunicar: establecieron códigos para nuestro oficio, tales como fundir lo expresivo y lo informativo, sintetizar en una fracción de segundo una imagen que capta la información de un acontecimiento y al mismo tiempo conlleva una fuerza estética que hace que sea representativa de una experiencia más amplia.

Estas consideraciones de las Ciencias de la Comunicación acaban con algunos mitos entorno a la fotografía, por ejemplo con la frase trillada que dice que *una imagen dice más que mil palabras*. Porque una fotografía no dice nada, es un medio distinto a los medios verbales, por el cual alguien comunica visualmente lo que *quiere o puede decir* con una *finalidad*, bajo un *lenguaje* que domina y las *características* propias del medio fotográfico, características que se han establecido culturalmente.

B. El Proceso de la Comunicación y La Fotografía

Para analizar cualquier proceso es pertinente hacerlo de manera sincrónica, sólo así es posible identificar los elementos que se encuentran entrelazados. Podemos auxiliarnos de modelos teóricos donde ya se han identificado algunos componentes de la comunicación y que explican cómo estos mantienen su existencia afectándose unos a otros, produciendo efectos distintos a los de sus propios resultados individuales.

Veamos, a grandes rasgos, un proceso de comunicación utilizando la fotografía, bajo el modelo clásico de Berlo³³:

1. Como fuente consideremos al fotógrafo que tiene una intención noticiosa que desea comunicar, digamos, fotografiar el momento en el que un candidato a la presidencia emite su voto en la urna el día de las

³³ David K. Berlo, *El Proceso de la Comunicación. Introducción a la teoría y la práctica*. El Ateneo, Buenos Aires, 2002, 2ª edición. p. 19

elecciones. Si vemos el proceso desde una perspectiva distinta, como fuente también podemos considerar al jefe de información o al medio periodístico que dio la orden para cubrir el evento.

2. En seguida, el propio fotógrafo toma el papel de codificador cuando organiza la estructura del mensaje, piensa la composición, el enfoque, la exposición de luz y el momento adecuado para disparar la cámara. El fotógrafo y/o el jefe de información y/o el editor de fotografía y/o el diseñador, que intervienen en el momento de seleccionar y organizar las fotos que serán publicadas, es decir, en la edición, también pueden tomar el papel de codificadores, pero en tiempos y espacios distintos.
3. El mensaje es el producto físico que emite la fuente-codificadora; el mensaje fotográfico en un primer momento se cristaliza en una huella físico-química que la luz hace en la película fotográfica cual sirve de *canal* (esto en el caso de que el fotógrafo haya empleado una cámara analógica, pero si utilizó una digital, el mensaje se obtiene de manera electromagnética y se concreta por los pixeles del sensor de la cámara). El mensaje fotográfico -la foto en sí- mantiene características propias (es bidimensional, indexal, de corte temporal, espacial, en color o en blanco y negro, de tema noticioso, etcétera.) De manera más compleja, el mensaje también se aprecia en la forma sintáctica de la edición fotográfica, la cual está en relación con otros elementos del diseño periodístico en la página del periódico.
4. Un medio o canal es un soporte y transporte de mensajes y/o respuestas. En el caso de la fotografía, en un primer momento consideramos como medio al negativo o al sensor de la cámara; posteriormente, cuando las fotografías son publicadas, sirven de canal tanto el papel periódico como las ondas luminosas que permiten que la información llegue al sistema óptico del lector. Asimismo, de manera más general, toda la estructura de una empresa periodística es un medio de comunicación en este sentido.

5. Quien vea las fotos, ya sea antes de ser publicadas o puestas en la página del periódico, tomará el papel codificador al hacer una *lectura* de la imagen. Cabe señalar, que la intención que en un primer momento haya tenido la fuente se puede o no cumplir, eso depende de la interpretación que haga el codificador-receptor, así como de las habilidades comunicativas que haya empleado el emisor-codificador (composiciones, diseños, textos, etc.) para que el mensaje fuera claro, contundente y eficaz.
6. El receptor es quien recibe el mensaje, digamos el lector del periódico (también puede ser la misma *fuentes*, el propio fotógrafo al momento de contemplar las impresiones que él mismo hizo).

El ruido es un elemento externo al proceso, pero que puede presentarse en cualquier fase. Podría ser una mala impresión del periódico que impida *leer* con claridad el mensaje; o un mal diseño periodístico que corte la foto dañando el sentido de ésta; o un pie de foto equivocado; o simplemente que el lector sea interrumpido en su lectura por cualquier circunstancia ajena al proceso.

C. Características del Mensaje Fotográfico

De los distintos mensajes visuales existentes ¿cómo identificar al fotográfico? Para ello es preciso reconocer su forma, sus elementos y lo que éste puede comunicar.

Partimos del concepto de mensaje de Berlo: “hemos definido el mensaje como el producto físico verdadero del emisor-codificador. Cuando hablamos, nuestro discurso es el mensaje; cuando escribimos, lo escrito; cuando pintamos, el cuadro...”³⁴ Siguiendo está lógica: cuando fotografiamos, el mensaje es la foto, lo fotografiado, la imagen física y bidimensional y demás características propias.

³⁴ *op. cit.*, p. 43

Además, este autor considera tres aspectos que conforman el mensaje: el código, el contenido y la forma. A grandes rasgos, el código es un grupo de símbolos estructurados que tiene algún significado para alguien; el contenido, los juicios, las afirmaciones, lo que se comunica; forma: la estructura que resultó de las decisiones que tomó la fuente para utilizar los códigos.

En teoría esto parece sencillo, pero se torna difícil de comprender si se considera que lo susceptible a ser fotografiado es tan infinito como la realidad visual misma. Por ello Roland Barthes afirmó que la fotografía es un mensaje sin código:

“¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? Por definición, la escena en sí, lo real literal. Del objeto a su imagen hay por cierto una reducción: de proporción, de perspectiva de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una *transformación* (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo.”³⁵

De manera complementaria para nuestro estudio, otra perspectiva de análisis señala que la fotografía sí tiene código, y lo denomina *índex*. Un tipo de signo de representación por contigüidad física con su referente, arbitrario y no convencional; por ejemplo: marcas, huellas, grabaciones. Bajo los conceptos semióticos de Charles Sanders Peirce –se incluye a la fotografía dentro los signos denominados indexales-, Philippe Dubois deja en claro que éste es el código fotográfico: “La imagen indicial está dotada de un *valor absolutamente singular, o particular*, puesto que está determinada por su referente, y sólo por éste: huella de una realidad”³⁶

Dubois detalla más características del *índex* fotográfico: “se puede en efecto considerar que la fotografía, en el campo de los signos indiciales es una *huella* a la vez *separada, plana, luminosa y discontinua* (...) hay en la

³⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, Voces. Barcelona, Paidós, 1986 (versión en castellano), p. 16

³⁶ *op. cit.*, p. 43

imagen-foto algo como un principio de *aplastamiento* de los volúmenes, ligado a las leyes de la proyección luminosa sobre superficie plana.”³⁷

El autor se refiere al carácter de huella separada de la foto porque ella está aislada espacial y temporalmente, necesariamente se selecciona una porción de espacio al encuadrar, y temporalmente sólo registra un momento al activarse el obturador. También dice que es plana, porque se dispone en general de un soporte liso, regular, rígido, uniforme. Y la huella fotográfica es luminosa y discontinua porque la materia prima de este medio es la luz, lo cual introduce la cuestión del soporte fotosensible, y su estructura se forma por la trama de granos de plata, y si es digital, por la alineación de píxeles.

Barthes, a pesar de haber palpado lo que es la huella fotográfica nunca la precisó como código, sin embargo identificó otros rasgos más del mensaje fotográfico, encuadre, perspectiva albertiniana (ilusión óptica de la tercera dimensión), visualización óptica a través de lentes... y un rasgo un tanto emotivo: la clara idea de que la fotografía parece decir en pasado participio: *esto ha sido*.

“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *camera obscura*). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema <*Esto ha sido*> sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.”³⁸

Cabe señalar que los planteamientos tanto de Dubois como de Barthes fueron hechos durante la década de los años ochenta del siglo pasado, cuando la fotografía solamente se realizaba de manera *tradicional*, y la huella de lo visible se plasmaba sobre una superficie de haluros de plata sensibles a la luz. No pudieron contemplar la forma digital donde la imagen se forma en un sensor y se *graba* en una tarjeta de memoria de manera electromagnética, y se representa por un número de píxeles.

³⁷ *op. cit.*, p. 95

³⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 3ª edición, 1990, 126-127

Empero, dentro del concepto del *índex* caben tanto la imagen fotográfica físico-química-huella (tradicional) y la imagen electromagnética-grabación (digital).

Coloquialmente se dice que la fotografía tradicional es *analógica* y la electromagnética, *digital*, pero queremos aclarar que tanto una como otra son analógicas, pues por continuidad y semejanza representan la realidad visual.

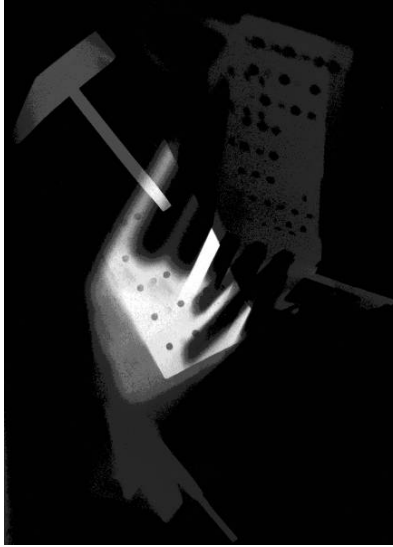
Desde nuestra perspectiva, de lo tradicional a lo digital, lo fotográfico sólo ha cambiado en cuanto a soporte, porque en ambas formas prevalece el lenguaje fotográfico, es decir, el sistema de reglas para utilizar los signos y comunicar algo.

En fotografía digital, la característica principal es que esta se hace por grabado. En cambio, la foto tradicional se forma por una huella que hace la luz al incidir en los granos de plata que están esparcidos en una superficie de manera aleatoria. En fotografía digital, la luz se codifica binariamente en los píxeles que están alineados continuamente en el sensor de la cámara.

Cabe señalar que la trama, las unidades mínimas visuales que conforman una imagen fotográfica –píxeles o granos de plata-, en ambos casos, digital o tradicional, para la resolución del ojo humano son casi irrelevantes, pues sólo se ven de muy cerca o con una lupa.

Recapitulamos con algunas fotografías las de características generales del mensaje fotográfico que consideramos:

1. Como materia prima es necesaria la luz, así como un material sensible a ella donde la imagen se registre (tradicionalmente) o bien un sensor que convierta las ondas luminosas en información binaria y la imagen se configure en píxeles (digital). Básicamente, en este sentido, siguen siendo válidas las definiciones clásicas que parten de la etimología de Fotografía, *escribir con luz*.



Rayograph, 1929. Man Ray³⁹.

El *rayograma* sintetiza los elementos del mensaje fotográfico, la huella que un objeto hace sobre una superficie sensible a la luz.

2. El encuadre, consta de lado por base, lo que implica un *corte* espacial, y hace a la fotografía un medio bidimensional.

“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la *camera obscura*)”⁴⁰, Barthes.



Vista desde la ventana de Gras⁴¹, La primera fotografía, Nicéphore Niépce, 1826.

³⁹ “Man Ray 1890-1979”, Editado por Manfred Heiting, Alemania, Tachen, 2000, p. 195

⁴⁰ *Op. Cit.* p. 126

⁴¹ Foto tomada de Wikipedia, “La primer fotografía” [en línea] Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Punto_de_vista_desde_la_ventana_de_Gras

3. La fotografía lleva implícito un corte temporal.

El instante decisivo, frase referencial de Cartier-Bresson, para seleccionar un momento.



Henry Cartier-Bresson. *Detrás de la estación de Saint-Lazare*, 1932⁴²

4. Cuando la fotografía se realiza de manera tradicional, se caracteriza por una huella-físico-química, y su unidad mínima es el grano.



Foto "tradicional" o "analógica" del autor, del *ensayo Fiat lux*

⁴² Fotografía de la portada del libro de Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*, tr. Nuria Pujol i Valls, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

5. Si la fotografía es digital se consigue por una grabación-electromagnética, su unidad mínima es el píxel

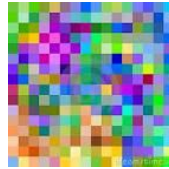


Foto digital del autor, del ensayo *De Mirar Luz*

6. Regularmente, la fotografía mantiene similitud referencial con lo que representa (analogía).



Kees van de Vee, World Press Photo 2010. 3er lugar en Artes y Entretenimiento⁴³

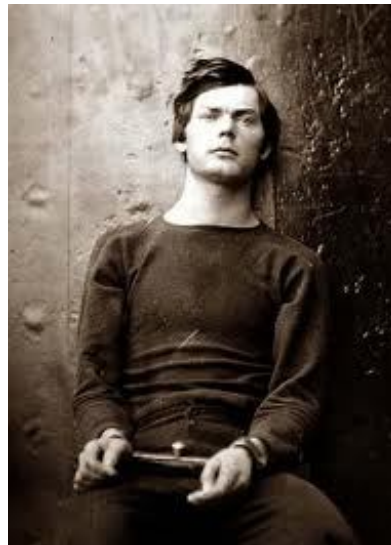
⁴³ Foto tomada de la exposición *World Press Photo 2010*, Museo Franz Mayer, México, DF, 2010

7. La fotografía mantiene una perspectiva en función a la óptica utilizada.



Foto del autor, lente gran angular 16 mm

8. La fotografía parece enunciar en pasado, y muchas veces tiene su valor como recuerdo.



“El ha muerto y él va a morir”, Barthes
Alexander Gardner, *Retrato de Lewis Payne*, 1865⁴⁴

⁴⁴ Imagen tomada del libro de Roland Barthes, *La cámara lúcida*, p.149

9. La posibilidad de enfoque de la cámara fotográfica constituye otro elemento del lenguaje. La oposición enfocado-desenfocado: zonas definidas e indefinidas, en primero o en segundo plano.



Foto del autor, del reportaje *Atenco el pueblo que se rebeló*

D. Los Géneros Periodísticos Fotográficos

Hay una idea común de que “la fotografía es inclasificable”⁴⁵, que escapa a los géneros. Barthes la planteó al reflexionar sobre el carácter único, característico de la huella fotográfica. Y a partir de tal afirmación, pocos han dicho lo contrario.

También existen categorías fotográficas que se han tomado como géneros: retóricas: paisaje, arquitectura, retrato; estéticas: realismo, abstraccionismo; técnicas: estenopéica, en carbono o digital. Estas clasificaciones han funcionado para organizar los archivos, los certámenes y el mercado.

Afirmar que la fotografía carece de géneros porque lo susceptible a ser fotografiado es una huella única e irrepetible, sería tanto como decir que en literatura, periodismo o cine, no es posible plantear géneros porque las cosas que se tratan también tienen su talante de unicidad y son irrepetibles.

⁴⁵ *Op. Cit.* p. 28

Además, la clasificación temática está lejos de ser lo que queremos presentar como géneros fotográficos. Para nosotros, establecer lo que son los géneros y sus características es una necesidad fundamental para configurar la información visual fotoperiodística en mensajes articulados, contundentes y precisos. Y en esto coincidimos con Mariano Cebrián Herreros cuando dice que los géneros son “modalidades de aproximación, configuración e interpretación de la realidad”⁴⁶

En la búsqueda por un concepto preciso de género, entonces es un sistema de normas axiológicas, intencionales, que da lugar al desarrollo de la expresión de manera estructural. Un *sistema* como un objeto compuesto por componentes que se relacionan con al menos algún otro componente material o conceptual, y todos los sistemas tienen composición y estructura.

Para entender la estructura de un género nos hemos auxiliado de la definición que Gyorgy Kepes detalla en el prólogo del libro *La estructura en el Arte y en la Ciencia*:

“La estructura en su sentido fundamental, es la unidad creada por las partes y las articulaciones de las entidades. Es un patrón de cohesión dinámica en que el nombre y el verbo *forma* y *formar*, coexisten y son intercambiables; de las fuerzas de acción recíproca percibidas como una sola entidad espacio temporal (...) el conocimiento de la estructura puede adaptarse para proporcionar claves y metáforas que iluminen nuevos panoramas y esbocen nuevas soluciones de los problemas que se presentan en la creación de nuestro ámbito técnico y artístico”.⁴⁷

El establecer una teoría de los géneros periodísticos fotográficos es útil para configurar la información visual y lograr una comunicación más precisa, al saber qué, y sobre todo, cómo se va comunicar lo que deseamos. Creemos que la eficacia de la comunicación del reportero gráfico dependerá en mucho del conocimiento y dominio que tenga en ello.

En el interés de un saber y explicar la articular el discurso gráfico, y con base en la teoría de los géneros periodísticos escritos, Jorge Claro León, fotógrafo y teórico en activo, precisa seis géneros periodísticos fotográficos y los divide en informativos (foto-noticia, foto-reportaje corto) e interpretativos (foto-reportaje profundo, ensayo fotoperiodístico), más una vertiente híbrida (retrato, columna fotoperiodística)⁴⁸.

⁴⁶ *Op. Cit.* p. 14

⁴⁷ KEPES, Gyorgy (comp.), *La estructura en el Arte y en la Ciencia*, México, DF, 1970, Novaro, pp vi

⁴⁸ Jorge Claro León, “Los géneros fotoperiodísticos. Aproximaciones teóricas”, en *Ética*,

Asimismo, Mariano Cebrián Herreros distingue nueve géneros: Fotografía como noticia; Fotografía Documental; Fotografía Simbólica; Fotografía Ilustrativa; Retrato Fotográfico Informativo; Fotografía de Denuncia; Fotografía Costumbrista; Fotografías Humorísticas o de Curiosidades; Fotografías Especializadas; El Reportaje Fotográfico -este último en varias modalidades, de noticia, denuncia, archivo, espectaculares, costumbristas, científicos, atemporales... cayendo en temáticas).

La inquietud teórica por establecer los géneros fotoperiodísticos es reciente, por eso Claro León distingue unos géneros; y Cebrián, otros, en algunos géneros hay coincidencias y/o se complementan. Por ejemplo en Retrato y Reportaje; y aunque no los nombren de igual manera, también en Ensayo Fotográfico y en Fotografía Simbólica existen similitudes.

El tiempo, la práctica y la reflexión darán estabilidad a la teoría de los géneros fotoperiodísticos. Quizá los géneros identificados por estos autores no sean los únicos, y es muy posible que se integren otras propuestas.

Además, es importante señalar que los géneros no son estructuras rígidas determinadas: los géneros conviven, se modifican y pueden hacerse hibridaciones: son puntos de partida que guían la estructuración del discurso fotoperiodístico.

En dos columnas hemos puesto las denominaciones de estos dos autores, y de manera paralela las ubicamos con las características esenciales donde mantienen coincidencias (en el Anexo I y II se pueden apreciar las propuestas completas de cada autor).

Según Jorge Claro León	Según Mariano Cebrián Herreros
Foto noticia: es una o varias fotografías periodísticas que dan a conocer oportuna y sintéticamente un acontecimiento noticioso relevante en el momento de su desenlace o clímax informativo.	La fotografía como noticia (...) tiene la capacidad para convertirse en noticia por sí sola con su correspondiente pie o integrada en un texto que describa o contextualice el hecho. La fotografía de noticia trata de congregar el mayor número de respuestas o al menos las más esenciales: qué, quién, dónde, cuándo, cómo, por qué... se trata de tomar el momento más característico de un suceso (...)

<p>Foto-reportaje corto: es una forma narrativa y descriptiva para relatar progresivamente con fotografías periodísticas significativas la complejidad de los fenómenos sociales de actualidad vinculados a la información diaria.</p> <p>El foto-reportaje de profundidad: se caracteriza por el tratamiento interpretativo asumido por parte del fotoperiodista. Es una investigación exhaustiva y de una planeación previas para abordar de manera crítica, detallada y en profundidad, asuntos y/o problemas no necesariamente informativos.</p>	<p>Reportaje gráfico: trata de reflejar y concentrar la visión de un acontecimiento 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 y técnicas instantáneas (...) un reportaje fotográfico integra las características de calidad informativa de una fotografía y además establece la vinculación de fotografías con otras. El reportero busca la situación natural y no artificial (...) indaga los puntos de vista para registrar el núcleo de los hechos (...) expone la información con carácter narrativo al contar el hecho en acciones sucesivas. Elimina los tiempos en que no existe novedad informativa (...) la característica clave del reportaje fotográfico es la secuencialidad (...) Para Cebrián Herreros Hay distintos tipos de reportaje: de noticia, de denuncia, de archivo, espectaculares, costumbristas, científicos, atemporales.</p>
<p>Ensayo foto-periodístico: Exige experiencia y madurez al fotoperiodista para formular una narración visual no necesariamente secuencial, posibilita la libertad expresiva y personal del autor para tratar reflexivamente cualquier temática de interés general.</p>	<p>Fotografía simbólica: se genera cuando la fotografía pierde capacidad de información inmediata para constituirse en símbolo universal de una realidad, o como elemento comparativo y metafórico de situaciones, debates sociales, crítica de protagonistas, etc. (...) incorpora a la información la recarga de connotaciones subjetivas.</p>
<p>Retrato foto-periodístico. Se dirige al reconocimiento de los rasgos físicos y psíquicos distintivos de uno o varios individuos, que por alguna causa desempeñan un papel protagónico o noticioso relacionado a un evento de interés.</p>	<p>Retrato fotográfico informativo: cumple una función indentificadora de las personalidades protagónicas o testigos de los hechos. Suele ser la fotografía más utilizada. Conviene diferenciar entre el retrato de la persona en el momento que es noticia de aquel que se emplea para ilustrar cualquier noticia que se refiera a dicho protagonista. La primera una gran carga informativa original. La Segunda mera repetición, es una fotografía que habría que incluir en la categoría de ilustrativa.</p>
<p>Columna fotoperiodística: la forma como se presenta en los medios impresos es similar a la columna periodística escrita, en cuanto a las siguientes características. Muestra indefectiblemente la visión personal del fotoperiodista experimentado para organizar con toda libertad los contenidos simbólicos del mismo. Éstos se diseñan conforme a una temática especializada (política, cultura, asuntos de interés general, etc.)</p>	
	<p>Foto ilustrativa: apenas encierra carga informativa de actualidad, se pudo obtener en el momento en que se captó, pero con el paso del tiempo o el cambio de situación ha dejado</p>

	de tener vigencia informativa. Se emplea como ruptura de la monotonía del texto, como mero recurso estético, pero sin novedad.
	Fotografía de denuncia: capta detalles, situaciones, encuentros de personalidades, etc., como testimonios de un acto presumiblemente delictivo, de la causa de un accidente, de estados de edificios, de vialidades, de acciones de manifestantes... con la finalidad de hacerlo del conocimiento de la opinión pública y reclamar la atención y decisión de los responsables (...)
	Fotografía documental. Aporta un mayor realismo a los textos. En un sentido genérico toda fotografía es testimonio y documento de una realidad, de una situación. Pero, además, en sentido estricto puede cumplir un papel documental al informar visualmente de materiales de archivo o de cualquier otro documento. Registra el testimonio histórico y la comprobación de los hechos en todos sus detalles. Proporciona realismo y credibilidad (...)
	Fotografía costumbrista: recoge hechos de situaciones de la vida cotidiana para describir el quehacer diario, oficios, costumbres, bailes, etc. No importa tanto la actualidad inmediata cuanto el reflejo de una situación habitual (...)
	Fotografías humorísticas y de curiosidades: se refieren a hechos de actualidad, pero vistos desde el lado humorístico o de la curiosidad por alguna circunstancia accidental de la personalidad reflejada, como caídas por un traspié, descubrimientos causales como partes íntimas, gestos, etc. (...)
	Fotografías especializadas: se trata de fotografías vinculadas a hechos que han adquirido cierta especialización informativa. Hechos tan reiterativos como jugadas de fútbol o cualquier deporte, actuaciones taurinas. Se busca en ellas cierta originalidad de composición, efectos lumínicos, posiciones o movimientos fuera de lo común (...)

E. Fotografiar, entre lo Documental y lo Periodístico

Lo documental es todo aquello que puede aportar información para saber sobre algún tema. Como documento, “la imagen fotográfica juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en un verdadero *documento social*.”⁴⁹

Entonces, tanto la fotografía periodística como la de aficionados pueden ser documentales, porque contienen información susceptible de ser útil para conocer sobre algún aspecto de la realidad.

Sin embargo, existe otra acepción del término *documental*, el cual nace de la intención de *dar a conocer* y que ha realizado el cine como un género de investigación, realista e informativo.

John Grierson, padre de los documentalistas cinematográficos, señala: “Se fotografía la vida natural, pero por la yuxtaposición del detalle, se crea una interpretación de ella.”⁵⁰

El enfoque realista de Grierson no supone un mero retrato de la realidad, sino que el documentalista tiene que encerrar también una dimensión artística puesto que, enfatiza:

“(...) ha asumido para sí mismo la tarea de hacer poesía donde ningún poeta entró antes y donde las finalidades suficientes para los propósitos del arte no son fácilmente observados. Esto requiere no sólo gusto, sino también inspiración, lo que supone decir, por cierto, un esfuerzo creativo, laborioso, profundo en su visión y en su simpatía.”⁵¹

Esta inquietud del cine ha influido a la fotografía, y viceversa, para denominar lo conocido como *fotografía documental*.

Teresa Borges, en su tesis doctoral nos define lo que es para ella este concepto. En su definición incluye a la fotografía periodística subrayando el aspecto estético y personal del fotógrafo:

“La fotografía documental, social por excelencia, además de su valor utilitario por la noticia tiene un valor estético abundante y es portadora de mensajes. Es una mezcla de los componentes artístico y documental. Artístico porque posee un efecto estético. Documental porque posee un mensaje informativo, y además se transforma en memoria, otro rasgo

⁴⁹ Félix del Valle Gastaminza (editor), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 13

⁵⁰ John Grierson, *Postulados del documental*, citado por Mariano Cebrian Herreros, en su libro *Géneros informativos audiovisuales*, México, ILCE, 2ª edición, 2000, p. 343

⁵¹ *Ibidem*, p. 343

importante del documento. Y, en general, el fotógrafo deja claro que en su obra siempre hay un significado determinado⁵².

En cuanto a fotoperiodismo, esta es una actividad donde la fotografía sirve como medio de comunicación y expresión, con la finalidad de informar públicamente sobre hechos noticiosos; construye, representa y recrea la realidad visual; bajo una estética fotográfica propia del periodismo (composición, temática, originalidad, rareza, oportunidad, denuncia, inmediatez, coyuntura...); y acepta la inherente subjetividad del fotógrafo,

La diferencia entre fotodocumentalismo y fotoperiodismo es muy delgada, pero básicamente documentar con la fotografía es dar a conocer algún hecho no necesariamente noticioso, mientras que el fotoperiodismo además de ser documental, cumple con una función informativa en el marco de lo noticioso.

⁵² Borges Vaz Dos Reis, Etelvina Teresa. *La fotografía documental contemporánea en Brasil*. Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. 2003. Pág. 7.

F. La Edición Fotográfica

Estos son varios síntomas que se padecen en la articulación y presentación de los mensajes fotográficos en la prensa, en la edición:

Mientras duró *la Bienal de Fotoperiodismo*, el jurado, distinto en cada convocatoria, reiteró que los fotógrafos no saben cómo construir reportajes o series fotográficas:

Acta III, *Bienal de Fotoperiodismo*, 1999:

“Se constata la inexperiencia de los fotógrafos para construir historias o reportajes estructurando una narrativa, un principio, un desarrollo y un final, delimitando la jerarquía de las imágenes hegemónicas, subsidiarias y de liga... (algunos reportajes) no serán seleccionados por contener imágenes que no aportaban o incluso dañaban al conjunto. El jurado decidió retirar esas imágenes para hacer series más contundentes y sólidas.”⁵³

Acta VI, *Bienal de Fotoperiodismo*, 2005:

“A pesar de la gran cantidad de portafolios participantes, en algunas ocasiones tuvieron que ser rechazados ya que no cumplían con los requisitos de la convocatoria. En relación a los fotorreportajes, encontramos que muchos de los materiales fueron mal editados.”⁵⁴

La siguiente, es una opinión de Ileri de la Peña, del foro *Fotografía periodística y documental frente a la ética y la credibilidad*:

“En nuestro país uno de los grandes obstáculos para el desarrollo del fotoperiodismo ha sido y es, la no comprensión del papel del editor de fotografía, por parte de los directivos de los medios: éste funge como seleccionador, sin propuesta. Se elige a un fotógrafo porque es ‘bueno’, porque se entiende con la autoridad o porque es el que está a la mano. No hay preparación, no hay claridad de funciones, no se contrata a alguien con un sólido cuerpo teórico.”⁵⁵

Cabe señalar que en otros países la ausencia teórica sobre la edición fotográfica también es un problema de actualidad. Contra ello, a finales del año 2003, algunos editores de medios españoles hicieron público el *Manifiesto sobre la edición fotográfica en la prensa*.⁵⁶

⁵³Elizabeth Romero Betancour, “Sexta Bienal de Fotoperiodismo. De veladores”, *Revista Cuartoscuro*, No. 13, septiembre-octubre 2005, p. 44

⁵⁴*Ibidem*, p. 44

⁵⁵*Supra*.

⁵⁶*Manifiesto sobre la edición fotográfica en la prensa*. Dirección URL: www.psqpix.com/textos/manifiesto.htm.

Veamos una muestra de los señalamientos ahí planteados (El Manifiesto puede verse completo en el Anexo III):

Instamos a las empresas periodísticas a atender con equipos de especialistas el cuidado de esta función (la edición) pues es la única vía hacia una prensa con perspectivas de futuro (...)

Planteamos como objetivo prioritario evitar la proliferación en la prensa de imágenes insignificantes (...)

Nos inclinamos siempre por la defensa de la visión subjetiva del fotógrafo pues es nuestra función evitar las imágenes anónimas y estereotipadas en la prensa (...)

En experiencia propia, hemos observado que la imagen fotográfica en los medios impresos, en el peor de los casos, se ocupa para ilustrar textos, o llenar espacios. Pero queremos enfatizar lo siguiente:

La fotografía de prensa en ningún momento es más simple que un texto escrito. Su estructura es tan compleja en igual medida que lo es el texto escrito, y tanto uno como otro son medios distintos.

Además, la fotografía no es ni una ilustración del texto escrito ni tampoco una sustitución del lenguaje escrito. Tiene una autonomía propia y puede considerarse como un texto informativo.

Hoy en día la edición fotográfica es una necesidad de comunicación profesional y requiere de una especialización en las empresas periodísticas: la función de un editor, que ofrezca a un público un orden sintáctico y narrativo de la imagen para que los mensajes gráficos sean legibles, inteligente y creativamente estructurados en su presentación.

Más allá de la idea burocrática del editor de fotografía, al que en el argot reporteril suele llamársele *pasa fotos* –pues muchas veces sólo se dedica a organizar la agenda de los eventos que los editores de sección deciden, y a exigir las fotografías a los reporteros gráficos para entregarlas al diseñador, sin hacer propuestas.

La prensa escrita exige de un profesional dedicado a la edición fotográfica. Labor que encierra la imagen misma del medio, y no en menor medida, la del propio fotógrafo.

A nivel sintáctico, la edición fotográfica nace del montaje de viñetas ofrecido por los cómics y el cine, medios precedidos por una rica tradición narrativa.

En fotografía, la longitud y el exceso de material ofrecido de la cámara obliga a una selección de aquellos elementos más significativos para representar una historia fotográfica o un mensaje contundente.

El editor de fotografía ha contar con el conocimiento a fondo del tema que se trata, y por supuesto de la gramática visual para poder ordenar en un espacio las fotografías del reportero gráfico.

Roman Guber nos precisa el término *montaje* que bien puede equipararse a edición fotográfica:

“Montaje es una operación sintagmática realizada mediante un proceso de análisis basado en fragmentación y selección de espacios (que tienen también una dimensión temporal) y en la fragmentación y selección de tiempos (que tienen también una selección espacial) y que, a su vez, no es más que una aplicación y evocación de estímulos del mundo físico por parte del hombre (...) La selección de tiempos es una operación de elipsis utilizada tanto en la narrativa oral como escrita, por razones de economía expresiva y de eficacia expositiva, y fundamentada a su vez en la discontinuidad y selectividad de la memoria y del recuerdo humano(...) el montaje no hace más que reproducir las condiciones de selectividad de la percepción de y la memoria humanas, que son discontinuas y privilegian ciertos espacios-tiempos significativos, en detrimento de otras zonas intermedias de mayor pobreza significativa.”⁵⁷

De igual forma que cuando se escribe, no se pone en un párrafo lo que ya se dijo en uno anterior, en la edición fotográfica se muestran las fotografías bajo una retórica visual imágenes para articular una historia que no sea reiterativa.

No se trata de poner de una fotografía tras otra, sino de establecer una relación entre ellas para que adquieran una significación añadida que dé valor definitivo al género que se exhibirá.

Cebrián Herreros menciona que hay dos tipos de montaje para realizar un reportaje fotográfico, sin embargo, esto aplica también para la edición de otros géneros:

“A. Montaje espacial por contigüidad. Cada fotografía al situarse de forma contigua a otra adquiere unas significaciones que no estaban contenidas en ninguna de ellas, consideradas aisladamente.

B. El montaje espacial por secuencialidad. Las fotografías adquieren significados diferentes según el orden de secuencialidad con que se distribuyan”⁵⁸.

Para Philippe Dobois, la articulación fotográfica es “un dispositivo fotográfico, es una situación de comunicación entre fuente-medio-mensaje-

⁵⁷ Roman Guber, *El Lenguaje de los Comics*, Barcelona, Edicions 62 Barcelona, 1972, p. 182

⁵⁸ *Op. Cit.*, p. 311

receptor que pone en situación, según una estrategia compleja, tanto para el fotógrafo como al que mira la fotografía.”⁵⁹

La edición como *puesta en página de la fotografía* incumbe a factores humanos que la hacen posible. Además de la organización sintáctica de imágenes, es el resultado de un proceso de comunicación entre distintos profesionales que realizan una *intención informativa* por medio de la selección, articulación y presentación de la fotografía, estamos hablando de jefe de información, editor de fotografía, diseñador, fotógrafo.

Cabe mencionar, que desde el fotógrafo que cubre un tema hay un proceso de edición, cuando éste elige lo que tomará y cómo, y también cuando selecciona las fotos que llevará a la redacción; posteriormente en la mesa de redacción, donde convergen jefes de sección, diseñadores se sugerirán algunas imágenes para los espacios destinados a ellas; para que, finalmente, el lector tenga ante sus ojos la imagen fotográfica articulada, noticia en combinación con otros lenguajes de texto y diseño.

Como propuestas de edición tenemos los temas fotográficos que presentamos como parte de esta tesina.

⁵⁹ *Op. Cit.*, p.12

G. Estética y Visión

Entendemos a la estética como los recursos que establece el autor en su obra para seducir al espectador a contemplar el trabajo creado con ese fin. Cuando el espectador entra en el juego estético experimenta una súbita liberación emotiva e intelectual. En fotografía de prensa o documental, además de dicho efecto, el espectador recibe información sobre algún tema de interés social. Por principio, todo fotógrafo ha de ser alguien que sabe ver y visualizar: es decir, cuenta con una estética propia.

Creemos que al visualizar se emprende el lenguaje porque formamos en la mente imágenes. Uno primero forma en la mente la imagen y luego la expresa mediante un lenguaje. La acepción común del término *imagen*, en un diccionario común se definiría como la *presentación, semejanza y apariencia de algo...* pero más bien nos interesa la definición que habla sobre cierta representación intelectual, viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje. Tal como la que propone el poeta Ezra Pound, que sencillamente dice: “una imagen presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal”⁶⁰.

En este sentido, Italo Calvino, sugiere una especie pedagogía visual: “la capacidad de enfocar imágenes con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres; que las imágenes se cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente.”⁶¹

En Fotografía se tiene que visualizar (pensar una estética) antes de disparar la cámara: “la imagen debe existir en la mente del fotógrafo durante o antes de la exposición del negativo”⁶², dice Susan Sontag.” De manera complementaría, Cartier-Bresson confiere: “fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran

⁶⁰ Ezra Pound, *El arte de la poesía*, México, DF, Ed. Joaquín Mortiz, 5ª reimp., 1990, p. 8

⁶¹ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Tr. Aurora Bernardes, Madrid, Ed. Siruela, 1989, p. 127

⁶² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, tr. Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 4ª reimpresión, 1981. p. 168

alegría física e intelectual.”⁶³ Creemos que el fotógrafo debe imaginar, visualizar, las secuencias con las que articulará su discurso sobre el evento noticioso o documental que propone.

Hay una especie de cine mental que se produce en la vida interior de de cada uno de nosotros, y la persona dedicada a imaginar es un *visionario*, por su capacidad de ver y crear imágenes, aún con los ojos cerrados.

Tenemos noción de que es posible llegar a un conocimiento si agudizamos este sentido, como todo artista que padece la obsesión de crear imágenes que guíen la conciencia, sean estas brillantes y emotivas, oscuras o depresivas. Bien se dice que “la imagen precede siempre a la idea en el desarrollo de la conciencia humana”, como afirma Herbert Read⁶⁴

La imagen y la imaginación son esenciales para la creación autoral. Gastón Bachelard, habla sobre un mecanismo para ello, *el proceso imaginario*:

“Se pretende que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Ahora bien, ella es más bien la facultad de deformar las imágenes dadas por la percepción, sobre todo es la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes; si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay imaginante... Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de colores y de formas. El vocablo fundamental que le corresponde a la imaginación, no es imagen sino imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. En el psiquismo humano, ella es experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de la novedad”⁶⁵.

El proceso imaginario exige discontinuidad, desarticulación de las formas convencionales al tiempo de buscar su unidad compensatoria. Con lo anterior queremos destacar que imagen (información) e imaginación o proceso imaginario (proceso intelectual creativo) son indispensables para crear estéticas con imágenes que no sean un simple registro de las cosas que se encuadren con la cámara; si deseamos contar una historia gráfica original, tendremos que reconocer, pero también olvidar las imágenes comunes para configurar otras nuevas, verdaderamente innovadoras.

⁶³ Henry Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*, tr. Nuria Pujol i Valls, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p 11

⁶⁴ Read, Hebert, *Imagen e Idea, la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 8

⁶⁵ Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 9

Entonces, nos referiremos a imaginación —del latín *imaginatio, ñnis*—, como *la facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales*, porque quizá antes que la luz física sea la imaginación como aquella fuente de luz intelectual, la herramienta principal como fotógrafos que saben *ver*.

Aquél que tome la cámara sólo siendo *visionario* podrá diseñar los mensajes visuales del color de sus deseos, de sus intenciones estéticas: imaginar, *tener visibilidad*, es la manera de planear y diseñar los mensajes fotográficos con una visión propia. La visión, para el fotógrafo, es algo más que el hecho físico de ver algo tangible, es una forma peculiar de visualizar y expresar la realidad.

Evgen Bavcar, fotógrafo ciego, nos habla sobre esta búsqueda de nuevas imágenes:

En verdad, los fotógrafos tradicionales son los que están un poco ciegos. A causa del continuo bombardeo de imágenes que reciben constantemente. Yo, a veces, les pregunto qué es lo que ven, les cuesta trabajo contármelo. Les resulta muy difícil encontrar imágenes genuinas fuera de los clichés. Es el mundo el que está ciego: hay imágenes de más, una especie de polución. Nadie puede ver nada. Es preciso atravesarlas para hallar las verdaderas imágenes.”⁶⁶

⁶⁶ Benjamín Mayer Foulkes, “Evgen Bavcar: el deseo de la imagen”, en Luna Córnea, Número 17, México, Centro de la Imagen, enero – abril, 1999, p. 50

Obra Fotográfica

La presentación de esta obra es referencia del dominio de un medio. En los capítulos anteriores esbozamos una explicación al fotoperiodismo –propia de un egresado de la Carrera. Para, finalmente, en esta parte, poder circunscribir nuestro trabajo a una técnica, a un género, a una forma de estructurar el discurso y a una propuesta de edición: es decir a un conocimiento.

La selección es muestra del trabajo realizado durante más de diez años. Comprende las primeras imágenes que se lograron significativamente en el inicio de una carrera profesional en el fotoperiodismo, a inicios de la década pasada.

En esta incursión surgieron los trabajos *Malabares Políticos* (foto individual); *El Negro Fluir del Río la Compañía* (reportaje); *Naturaleza Viva* (ensayo-reportaje); *Atenco: El Pueblo que se Rebeló* (Reportaje). Posteriormente, sin dejar de lado la inquietud por temas de interés social, pero en la búsqueda de una mayor carga autoral, se incorporan dos ensayos: *Fiat Lux* y *De Mirar Luz*.

Así también damos cuenta de las opiniones suscitadas en torno a esta obra.

A. Malabares Políticos



Ficha Técnica

Foto individual, realizada el 27 de enero de 2000, durante una gira proselitista del entonces candidato del PAN a la presidencia, el ex presidente Vicente Fox Quesada, en el municipio mexiquense de Tlalnepantla.

Al día siguiente de ser tomada se publicó en primera plana del periódico *El Universal*. En ese mismo año, se exhibió en el la *IV Bienal de Fotoperiodismo*, en el Centro de la Imagen, y se encuentra en el libro *Historia Contemporánea de México*, de Lorenzo Meyer.

Técnicamente, se utilizó cámara SLR 35 mm, película negativa para color Asa 200; para exhibición, su impresión es cromógena.

Género

Se suscribe a los géneros Fotonoticia y Foto Humorística pues da a conocer oportuna y sintéticamente un acontecimiento noticioso y relevante en el momento de su desenlace o clímax informativo, congrega el mayor número de respuestas: qué, quién, dónde, cuándo, cómo... y mantiene un sentido humorístico por la circunstancia accidental en la que se ve envuelto el personaje.

Además pertenece al género de Fotografía Simbólica porque aparte de cumplir con proporcionar información inmediata de la noticia, se constituye en símbolo de una realidad, al ser metáfora y crítica del protagonista, e incorporar a cierta recarga de connotaciones subjetivas: la personalidad del personaje como figura pública que cae en “resbalones” o tropiezos políticos.

Críticas y Reseñas

María Luisa López, comenta la fotografía en su artículo *Búsquedas y Abandonos del Fotoperiodismo*:

“Escasean, como bien lo señala el jurado en el acta de premiación, acontecimientos de gran importancia social y política en el año 2000, como los procesos electorales o el movimiento universitario. Aquí podemos hablar del abandono que se mencionó al principio. Ciertamente es que resulta gratificante observar el interés de los fotógrafos por la búsqueda de nuevas miradas, pero sin duda se extrañan las imágenes que hace unos años eran recurrentes en el fotoperiodismo mexicano, como aquellas de funcionarios fuera de un acto público, o en ellos pero en actitudes que hablaban mucho del personaje o de la situación en la que estaba envuelto. Pocas de estas podemos ver en la muestra de la bienal. Vicente Fox intentando utilizar una patineta y su posible caída titulada *Malabares Políticos*, de Agustín Martínez, de *El Universal*...”⁶⁷

⁶⁷ María Luisa López, *Búsquedas y Abandonos del Fotoperiodismo*, Milenio Diario, 10 de julio de 2001, p. 48

Asimismo, el historiador y crítico, Jonh Mraz, en su texto *Bienales de Fotoperiodismo. Desencuentros de Gremios* considera que: “Otras dos fotos más relevantes por lo que al periodo que vivimos se refiere fueron unas de Vicente Fox: “Al animador”, de Jerónimo Arteaga, y “Malabares Políticos”, de Agustín Martínez García.”⁶⁸

Por su parte, el escritor Isaí Moreno, hace una paradoja a partir de esta imagen, en el texto de presentación de una exposición del autor:

“Ya iniciado en el fotoperiodismo (el autor), un día logró atrapar a un futuro Presidente de la República encima de una patineta, justo en el acto de resbalar e irse de espaldas en plena campaña proselitista (tal foto se encuentra en el excelente libro de *Historia contemporánea*, de Lorenzo Meyer), como si esa imagen fuese una profecía.”⁶⁹

⁶⁸ Jonh Mraz, *Bienales de Fotoperiodismo. Desencuentros de Gremios*, Revista Cuartoscuro, Año VIII, Número 51, Noviembre-diciembre de 2001, p. 20

⁶⁹ Isaí Moreno Roque, Texto de Presentación de la Exposición *Fiat Lux*, septiembre de 2004, México, DF, Casa del Lago, UNAM.



Ficha técnica

La cobertura periodística de este reportaje comprende los diez días primeros de junio de 2000, cuando el río La Compañía se desbordó afectando a la población de tres municipios del Estado de México: Ixtapaluca, Chalco y Valle de Chalco.

En esos días se publicó parcialmente en el periódico *El Universal*. Posteriormente, ese mismo año, ya articulado como reportaje, se expuso en la *IV Bienal de Fotoperiodismo*, en el Centro de la Imagen.

Ocho fotografías lo conforman para exhibición, realizadas técnicamente con cámara LSR 35 mm, película negativa para color Asa 200, e impresión cromógena.

Género

Es un reportaje gráfico: se representa el acontecimiento en un lugar y durante un tiempo mediante un conjunto de fotografías, hay una fragmentación y selección de espacios y datos significativos en imágenes; integra las características de calidad informativa y además establece la vinculación de fotografías con otras. Es una forma narrativa y descriptiva que relata progresivamente la complejidad de fenómeno social, vinculado a la información diaria.

Edición:

Para su lectura se comenzó con una toma general que describe el lugar de los hechos donde se suscita la historia. La siguiente fotografía, un poco más cerrada, la escena de un camión del ejército en una de las calles inundadas, que supone ayuda a la población. Con imágenes diferentes se fueron narrando cosas nuevas: detalles del rescate de personas y de pertenencias, como distintas anécdotas de la inundación. Finalizamos con dos imágenes, una de la reconstrucción del lugar y con otra que representa la condición en la quedaron los afectados luego de la catástrofe.

Las imágenes se articularon siguiendo una sintaxis visual, de izquierda a derecha, y en dos líneas como dos renglones (se pensó en el muro de una galería para exposición colectiva, 4 metros de largo, por 3 de alto, aproximadamente).

Críticas:

Blanca González Rosas, escribió en su texto “¿Hacia dónde va el fotoperiodismo mexicano?”:

“la vertiente que me parece más sugerente es aquella que centra su atención en los aspectos humanos, logrando que lo representado pierda su apariencia de espectáculo para convertirse en protagonista de voz propia (...) las series Vidas de perro de Gerardo González y el fotorreportaje el Negro fluir del río La compañía de Agustín Martínez también se integran a este rubro.”⁷⁰

⁷⁰ Blanca González Rosas, ¿Hacia dónde va el fotoperiodismo mexicano?, revista Proceso, No. 1288, 8 de julio de 2001, p. 61 y 62



Ficha técnica

Esta serie se realizó durante el mes de diciembre del año 2000, cuando el volcán Popocatepetl, ubicado entre los estados de México, Puebla y Morelos, tuvo una considerable actividad. Los pobladores de la zona se vieron obligados a dejar sus viviendas mientras pasaba la contingencia.

Nueve fotografías conforman este trabajo para exhibición, se publicaron parcialmente en el periódico *El Universal* en los días de su realización.

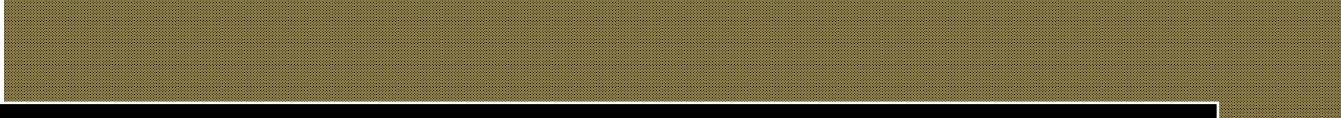
Se utilizó cámara LSR 35 mm, película negativa para color Asa 200 y 400, la impresión final es cromógena.

Género:

Básicamente es un reportaje fotográfico con características de ensayo. Pues, además de informar sobre un suceso noticioso, mantiene una visión personal sobre el fenómeno natural. Por su planeación para abordar de manera crítica, detallada y en profundidad un asunto informativo es un reportaje, pero la búsqueda estética entre fotos de paisaje entrelazadas con imágenes de tipo social le dan cierto ritmo y armonía y un carácter ensayístico.

Edición

La primera fotografía es una toma aérea que muestra el lugar y al mismo tiempo el *personaje* en torno al cual se centra la historia: el volcán. Luego, en otra toma se muestra a los campesinos que se asombran por la actividad volcánica. Se intercala una toma panorámica del volcán en actividad. Luego en las siguientes imágenes describe a la gente evacuando la zona. Y se vuelven a presentar imágenes de paisaje, para dar equilibrio entre la contingencia de la población y la naturaleza. La penúltima imagen es de los campesinos regresando a su *hábitad*. Finalmente, se muestra la imagen de una familia desgranando maíz con cierta tranquilidad rural, de fondo el volcán ya cubierto de nubes.



Ficha técnica

Este reportaje se realizó durante más de un año, entre el 2001 y el 2002, las imágenes seleccionadas dan cuenta de la lucha campesina contra la intención del Gobierno Federal de construir el aeropuerto de la ciudad de México en la zona del ex lago de Texcoco, en el estado de México.

La cobertura se realizó en un primer momento para el periódico *El Universal*, donde estas y otras imágenes de manera individual fueron publicadas. Se dio seguimiento a la movilización campesina en San Salvador Atenco, Texcoco, Toluca, y en la ciudad de México. Posteriormente para exhibición el trabajo se articuló como reportaje en 9 fotografías.

Se utilizó cámara SLR 35 mm, película negativa para color Asa 200 y 400, la impresión final es cromógena.

Género

Básicamente es un Reportaje de profundidad se caracteriza por el tratamiento interpretativo asumido por parte del fotoperiodista al representar un acontecimiento mediante un conjunto de fotografías de calidad técnica, informativa y conceptual, además se establece una narrativa vinculando unas fotografías con otras. Pero también tiene que ver con el género de Fotografía Simbólica, pues algunas imágenes simbolizan por sí mismas, plenamente lo que es el tema.

Edición

Para articular esta historia se eliminaron los tiempos en que no existe novedad informativa, así se crea un tiempo narrativo propio. Comenzamos con una imagen general del tema: la tierra de cultivo y los campesinos en movilización. Le sigue una imagen cerrada donde destaca un texto que nos dice la razón de la lucha campesina: *la tierra de mis padres y mis hijos no se vende*. Sigue una escena donde está un campesino ensangrentado de bruces sobre el asfalto, rodeado de botas policiacas, y como mancuerna a esta imagen le sigue la foto donde una mujer llora aferrada a un ataúd. Continúan cuatro imágenes de movilizaciones labriegas, de izquierda a

derecha: un campesino gritando y en segundo plano los machetes blandidos; en otra más, los campesinos sobre un tractor, manifestándose en el Zócalo Capitalino; en la imagen siguiente, los campesinos ondean la Bandera Nacional en el Monumento a Emiliano Zapata, en Cuernavaca Morelos; le sucede un labrador sonriente con el fondo de nubes y la Columna de la Independencia, en la ciudad de México... ; Finalmente, vemos a contraluz la silueta de un campesino elevando su machete y en segundo plano, en el cielo, un avión: es una fotografía simbólica, que intenta significar de que a fuerza de machetes y movilizaciones *ahuyentaron* el plan aeroportuario.

Contexto

El 22 de octubre de 2001 se dio a conocer un decreto presidencial que dejaba sin sus tierras de cultivo a miles de campesinos de la zona del ex lago de Texcoco, al nororiente de la ciudad de México.

Allí, el gobierno federal, encabezado por el entonces presidente Vicente Fox del PAN, en alianza con Arturo Montiel del PRI, gobernador del estado de México, pretendía una de las más fuertes inversiones del sexenio: la construcción del aeropuerto alterno de la ciudad de México. Mientras los inversionistas esperaban el camino abierto, en el negocio, al campesino se le darían siete pesos por metro cuadrado.

Los labriegos no quisieron vender a ningún precio sus parcelas. “La tierra de mis padres y de mis hijos no se vende”, se leía en pintas. Sabían que no era cosa de dinero, que perderían su patrimonio, el lugar donde nacieron y dejarían a su descendencia sin sus tradiciones y sin su hábitat.

Miles de campesinos de trece ejidos afectados iniciaron la lucha contra el proyecto: machete en mano, a caballo, en tractor y a pie, se desplazaron a la capital en casi un centenar de marchas. El 11 de julio de 2002, cuando los campesinos se movilizaban para manifestarse en un evento donde estaría el gobernador del estado de México en el camino fueron emboscados por la fuerza pública. El saldo: un campesino murió días después a causa de los golpes, 25 heridos y 16 más fueron detenidos, entre ellos los líderes del movimiento.

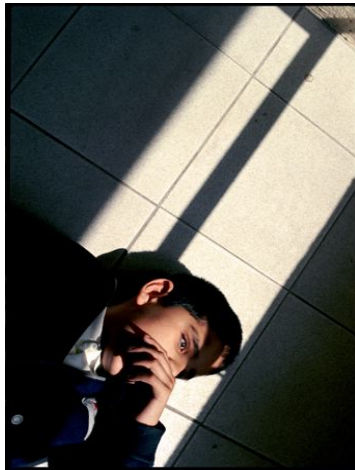
La Secretaría de Gobernación optó por retirar a la fuerza pública de las comunidades y buscar el diálogo para distender el conflicto.

El primero de agosto de 2002, el gobierno federal ordenó la anulación del decreto expropiatorio: Atenco, el pueblo que se rebeló, ganó su lucha. Así también, se cristalizó un triunfo de la sociedad civil.

Sin embargo, cabe mencionar, el conflicto años más tarde concluyó con una represión al pueblo labriego y a sus líderes.

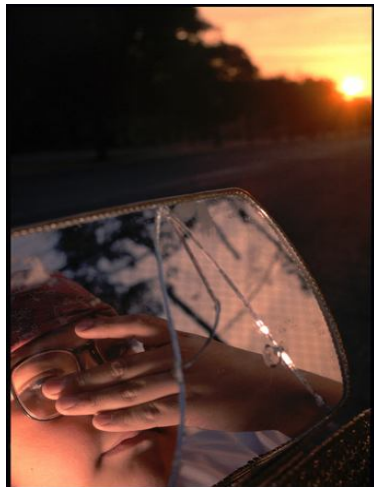
E. Fiat Lux

1



*Tu mirada
abierta en todo
brotando desde donde surgen las cosas
y es inmóvil como un sol*

2



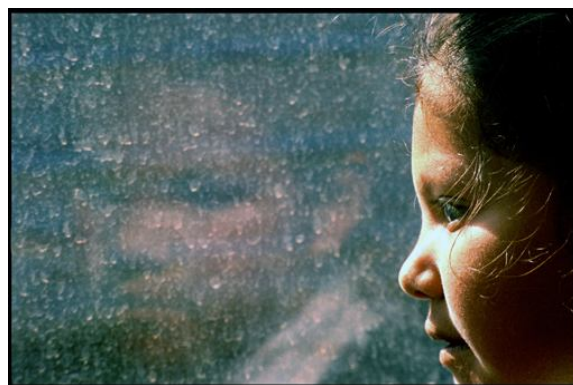
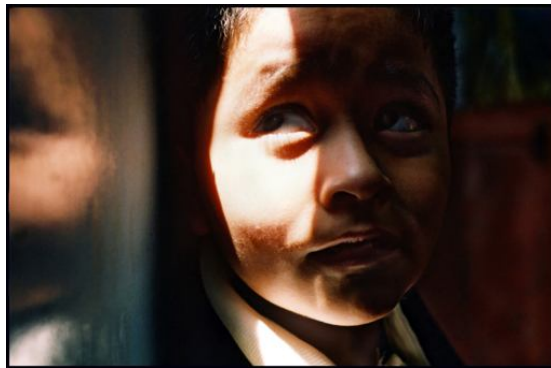
*abierta totalmente
como pozo sin fondo del amor
algo en tus ojos se está revelando*

3



mirada manantial
mirada agua
mirada flor
mirada luz

4



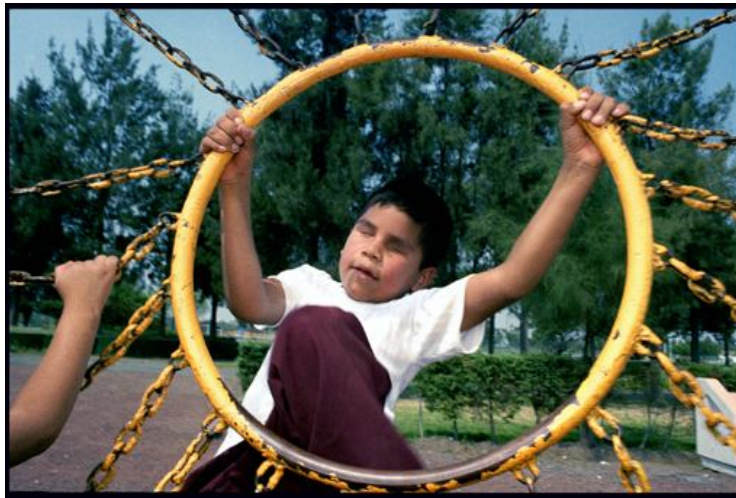
*lo que miras arde
intensidad enigma
afuera
adentro*

5



*eres de fuego y de mar
estás ardiendo
mirando luz
de tanta intensidad
estás ardiendo*

6



*el brillo de tus ojos
está hecho de mundo
de sol y de tus ojos*

7



*pero mi rostro es una mancha tan solo
que recorre un minuto tus pupilas
tan lejos de ti
tan inasible
y sin embargo tan cerca*

8



ojos abiertos por todas partes
Dios es un ojo

9



*Dios en los ojos
Cuerpos con la docilidad de las manos reposadas*

10



ojos como alas
y las alas llenas de ojos
vuelan los ojos

Ficha técnica

Veintitrés fotografías integran un discurso que tiene la intención de expresar *la visión infantil*, la manera cómo se representan el mundo niños ciegos, débiles visuales y normovidentes. Deseando un sutil contraste entre sus personajes.

Esta producción se realizó con el apoyo de la beca Jóvenes Creadores, del FONCA, 2002-2003.

Se trabajó con pequeños de la Escuela Nacional para Ciegos y Débiles Visuales, en la ciudad de México, y en la Escuela para Ciegos Intandehui, en Nezahualcóyotl, estado de México.

Se utilizó cámara SLR 35 mm; película negativa para color Asa 200 y para blanco y negro Asa 100; para exhibición, la impresión es cromógena y plata sobre gelatina, respectivamente.

Los textos que acompañan a las imágenes son de la poeta Verónica Volkow, de su libro *Los Caminos*⁷¹

Género

Es un Ensayo fotográfico, o bien, pertenece a la Fotografía simbólica, dependiendo del teórico en el que nos fundamentemos.

En cada imagen existe la interpretación del autor para representar desde un punto de vista algo abstracto como *la visión infantil* de estos niños. Es un trabajo documental que tiene la intención es *dar a conocer y expresar* un hecho existente.

Una característica del ensayo, que señala Jorge Claro, sobre este tipo de imágenes es que “cada fotografía puede leerse como un texto visual autónomo”⁷². Por su calidad técnica y compositiva cada imagen en su individualidad puede sustentarse para expresar el fenómeno que se trata.

Como un equivalente a Ensayo Fotoperiodístico, Marino Cebrián Herreros llama a este tipo de discurso, Foto Simbólica, la cual “se genera cuando la fotografía pierde capacidad de información inmediata para constituirse en símbolo universal de una realidad, o como elemento

⁷¹ Verónica Volkow, *Los caminos*, México, DF, Ed. Toledo, 1989, 53 pp.

⁷² *Op. Cit.*

comparativo y metafórico (...) incorpora a la información la recarga de connotaciones subjetivas”⁷³.

Edición

Se formuló una narrativa visual no lineal. Y se conformaron diez grupos de imágenes por razones sintácticas. Asimismo, las imágenes se acompañan de textos poéticos que dan un sentido más amplio a lo que vemos. La edición se planeó para presentarse en el muro de una galería.

Grupo 1. El común denominador es la luz. Una toma general y horizontal en color donde la luz se desborda; y dos verticales, una en color y otra en blanco y negro, de composición similar, forman una tríada.

Grupo 2. La peculiaridad estas tres fotos es el uso de instrumentos visuales con los que se auxilian los niños, lentes, lupas, espejos.

Grupo 3. Es sólo una fotografía horizontal. El retrato de una niña, se aprecian sus ojos ciegos bajo una iluminación natural, estilo Rembrand. Quizás esta foto simboliza la niñez y la ceguera.

Grupo 4. Este grupo se caracteriza por la mirada. En las tres imágenes los pequeños ciegos o no, están mirando. La dirección de los ojos va hacia reflejos o texturas, que evocan su visión.

Grupo 5. Es una tríada de fotografías horizontales donde la peculiaridad es la sonrisa. Se privilegiaron las imágenes que representan a plenitud a la niñez.

Grupo 6. El sol y los colores. En la primera imagen, parece ser un sol el juego de donde se cuelga un pequeño. Abajo, le siguen dos fotografías que se caracterizan por su rico contenido en colores que parecen brotar de la imagen primera.

⁷³ *Op. Cit*

Grupo 7. Es una sola imagen en blanco y negro, una niña tomando una fotografía, su peculiaridad, tal vez radica en que no está enfocando con los ojos, sino con su oído, escucha como corre la película, y dónde se encuentra ubicado su objetivo. Por su fuerte carga simbólica, la preferimos dejar independiente

Grupo 8. Es una foto en blanco y negro. Son las manos de un niño tocando un ave que resalta su ojo brillante. Tal vez, simbolice la visión a través del tacto de los ciegos. Por su fuerte carga simbólica y estética, se dejó de manera individual.

Grupo 9. Una dupla de fotografías en color, horizontales, de manos de niños tocando superficies que reflejan su imagen. Quizá sea así como se ven los niños ciegos, por su tacto.

Grupo 10. El ensayo se cierra con una tríada, una imagen vertical en color, de una estatua de niños de bronce jugando bañados por la luz, con los ojos entre abiertos y de fondo un ave a contraluz. Simboliza totalmente el tema tratado. Abajo, las otras fotos verticales: el retrato de una niña sonriente que carga en brazos a una muñeca de ojos grandes y abiertos; y la otra fotografía, de la misma niña recargada en un poste que tiene pegado el póster de un rostro de características similares a ella. Se intenta simbolizar el mundo, un tanto extraño y bizarro para quien puede ver- de estos pequeños.

Reseñas

La siguiente es la opinión del escritor Isaí Moreno, quien elaboró el texto de presentación de la exposición individual de *Fiat Lux*, en Casa del Lago, septiembre de 2004 (fragmento):

“... Su propuesta ya no iba por esas imágenes del mundo exterior, ominoso a veces, sino por aquellas que buscan la luz. Mas paradójicamente, y en ello radicó su tino, persiguió su objetivo en la exploración de la ceguera. En tal apuesta no iba solo el explorar, sino el experimentar. Con una fina percepción, en sus fotos logra capturar más de lo que se

propone: en una foto vemos a un niño ciego que palpa la silueta de un ave, sus manos tiernas tocan el cuello y el pico prominente: hacen el papel no de ojos sino de espejos.

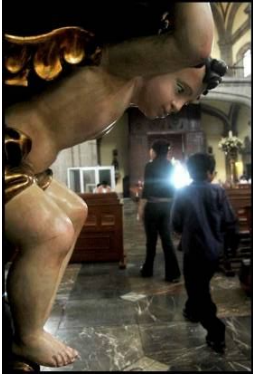
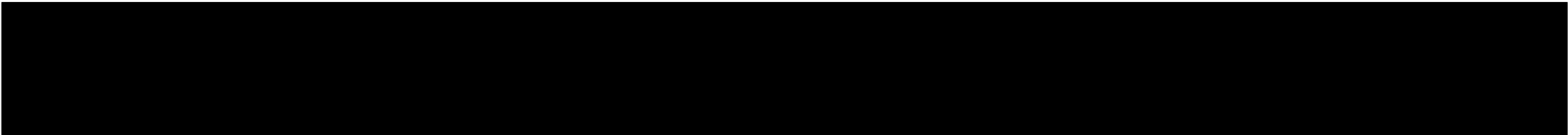
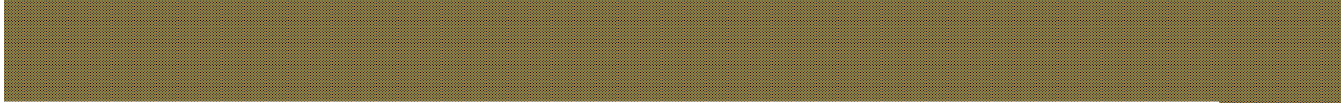
Las fotografías de Agustín Martínez logran que el espectador no sólo reciba un atisbo de luz que los hombres han perdido, un fotón apenas, sino que lo hacen asomarse directo a la inocencia. El esfuerzo para conseguir esto, como ya lo he dicho, no es un obsequio del Buen Dios, sino una disciplina constante, del tesón y de arrebatarse a la cámara (esos ojos artificiales), mediante el arte de la seducción, lo que aparentemente no quiere entregar sino hurtar. Tal cosa se consigue sólo gracias a la lucidez, eso que ya no es don, sino fruto de un árbol precioso, un fruto de luz.⁷⁴

La revista *Le Petit Journal*, en su sección de fotografía dedicó un espacio a este trabajo y así lo describe:

“Fiat lux es un ensayo-documental sobre la visión infantil. Es original por el contraste de sus personajes y por sus elementos visuales. Durante un año se trabajó con niños ciegos, débiles visuales y de visión normal, no con el afán de mostrar sus diferencias, sino para integrarlos como niños en toda su complejidad. Asimismo, el elemento que los une es la luz. La luz se crea en un mundo donde podríamos haber supuesto tinieblas. Este trabajo no es uno más de ciegos, sino un trabajo sobre la visión, la forma en que los niños se representan al mundo”⁷⁵.

⁷⁴ *Supra, Cit.*

⁷⁵ s/a, “Fiat lux”, *Le Petit Journal*, sección de fotografía *Imagen en gelatina*, No. 176, México, Diciembre de 2003, p. 18



Ficha Técnica

A partir de las imágenes que el autor conserva de su infancia, sobre la experiencia de visitar algunas iglesias de su ciudad, se realizó este ensayo fotográfico de nueve fotografías.

Con la intención de reconstruir aquellos recuerdos, a la par se documenta la vida al interior de esos espacios llenos de luz, destinados a los ritos sagrados.

Se trabajó en diversos recintos religiosos de la ciudad de México como la Catedral Metropolitana y la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe.

El proyecto se realizó con el apoyo de la beca Jóvenes Creadores 2006-2007.

Técnicamente se emplearon dos cámaras digitales, una SLR 35 mm y otra compacta.

Las impresiones para exhibición se realizaron con proceso Lightjet.

Género

Entendemos al ensayo fotográfico como un género que cuenta con una estructura imaginativa y flexible, capaz de contener imágenes de peso informativo, compositivo y sobre todo conceptual. Dentro de su *corpus* pueden interrelacionarse lo documental, el retrato o la foto construida. Cada imagen que lo articula puede sustentarse en su individualidad y/o en su conjunto.

En el ensayo fotográfico las imágenes que lo integran interactúan entre sí, constituyen unidades discursivas simbólicas que contribuyen a la comprensión general del tema tratado.

Este género implica conocimiento y dominio del tema a profundidad por parte de su autor, así como plena libertad para expresarlo.

Edición

Para su articulación se tomó en cuenta que el material iba a ser presentado en un muro de galería, de 3 por 4 metros, aproximadamente. Por ello se planeó una estructura no lineal, sino en bloque.

Se comienza con una fotografía vertical donde se aprecia en primer plano la figura de un ángel tallado en madera, y en segundo plano a un niño caminando por la nave central del recinto. El sentido de la imagen es de izquierda a derecha y funciona como corchete que se abre. La imagen tiene la intención de representar una especie de recorrido por esos espacios y metafóricamente es el inicio de una narrativa a través de las imágenes que le secundan.

Posteriormente sigue una tríada de fotografías horizontales, alineadas verticalmente: la primera, de arriba a bajo, son las luces de las velas barridas por un efecto óptico; la segunda, los brillos -también barridos- de un resplandor que enmarcan a una paloma (símbolo litúrgico del Espíritu Santo); y la tercer imagen, un contraluz de gente, se distinguen siluetas de niños, y al fondo se aprecia bien iluminado un ángel: el conjunto intenta recrear por estos efectos técnicos y de composición lo que sería *el recuerdo*.

Al centro, se ubicó una foto con movimiento, de un personaje que parece estar jalándose el pelo o insertándose algo en la cabeza. Tal imprecisión y su puesta al revés son intencionales, como tal vez sean las imágenes que conservamos en la memoria.

La segunda tríada de imágenes comienza con una foto en la parte superior, en la cual se observa la sombra del mismo fotógrafo proyectada en la superficie de una banca de madera que tiene horada una cruz; la siguiente imagen es de una persona hincada, sólo sus piernas están iluminadas por un cuadro de luz; la tercer fotografía se ven las espigas de una corona en primer plano, al fondo y a contraluz un sujeto que sale o entra por la puerta del templo: en esta línea, se intenta expresar la plena injerencia del autor no sólo al contexto sino al tema.

El conjunto se finaliza con la fotografía del reflejo difuso de un personaje de atuendo religioso. El sentido de la imagen es de izquierda a derecha y sirve como corchete que cierra la historia.

Inquietud del Autor
(en primera persona)

Cuando no se tiene miedo a la oscuridad uno puede ver imágenes como en los sueños, por eso he llegado a creer que sólo en el vacío se mira. Como fotógrafo sé que la luz y la imaginación son herramientas indispensables para expresar un modo de ver.

Pero mi inquietud por la luz viene de antaño, cuando quizá de niño, en las iglesias oscuras llamó mi atención la luminiscencia suspensa en sus formas, como en los cirios cuyas llamas opacas consumían su existencia: esta fue la más fuerte impresión de mi infancia.

Más tarde, la exhortación:

Muévete a aquella luz que el cielo sella,

que Dante hace al iniciar el viaje ultra terreno de *La Divina Comedia*, me turbó durante el tiempo que solía contemplar la luz y la oscuridad en estos interiores. Los templos fueron para mí un sitio de revelación, pero a la vez, me hacían sentir incapaz de sustraerme a la atracción de lo inmenso, de lo vertiginoso que se desprende estando allí dentro.

Luego –con cierta conciencia fotográfica, pero con las mismas obstinaciones sobre la Luz– vuelvo a sumergirme en el espacio de las iglesias, ya no me parecen del todo oscuras, por el contrario: veo en su interior un reto luminoso-fotográfico de distintos tipos: espiritual, social, arquitectónico.

Reparo en el tema, y desde el marco de quien se ha formado dentro de la cultura de la fotografía documental, me doy cuenta que mi inquietud por la luz ha sido persistente.

Resumiendo, por estas inquietudes absolutamente personales, mediante una serie ensayístico-fotográfica me propuse hacer el viaje memorable a la infancia y reconstruir esos recuerdos.

A manera de Conclusión: Propuestas para una Definición Actual de Fotoperiodismo

1. El fotoperiodismo es una actividad periodística donde la imagen fotográfica sirve como medio de comunicación y expresión, con la intención de informar públicamente sobre hechos noticiosos, o de interés social;
2. La fotografía periodística se construye subjetivamente para representar, recrear y expresar algún aspecto de realidad;
3. Por lo anterior, admite imágenes flagrantes como puestas en escena, mientras unas u otras expresen el hecho (concreto o abstracto) que se trata;
4. El mensaje fotoperiodístico cuenta con una estética que se fundamenta con la creatividad fotográfica y el interés periodístico: composición, temática, originalidad, rareza, oportunidad, denuncia, inmediatez, coyuntura, etc.;
5. El fotoperiodismo se desarrolla en géneros como retrato, foto-noticia, reportaje, ensayo...;
6. La exhibición de la fotografía periodística se realiza bajo una edición, es decir, con una la sintaxis y narrativa visual, y bajo el cuidado de distintos profesionales (fotógrafos, editores, diseñadores...);
7. La fotografía de prensa puede ir acompañada de un texto periodístico (nota, reportaje, editorial...) o tener autonomía y bastarse con un pie de foto;
8. La fotografía periodística nunca es la mera *ilustración* de texto escrito: texto e imagen convergen para formar un sólo mensaje;
9. El fotoperiodismo de actualidad acepta la visión autoral del fotógrafo;
10. El fotoperiodismo además de informar sobre un tema noticioso tiene la intención generar conciencia social y una experiencia estética.

Anexos

I. Los Géneros Fotoperiodísticos, Jorge Claro

PROPÓSITO INFORMATIVO	PROPÓSITO DE OPINIÓN
<p>Los tipos de discurso predominantes son: exposición, descripción y narración</p>	<p>El tipo de discurso predominante es la narración. Aunque puede contener las formas de exposición, y descripción</p>
<p>Foto noticia. Se refiere a una o varias fotografías periodísticas que dan a conocer oportuna y sintéticamente un acontecimiento noticiosos relevante en el momento de su desenlace o clímax informativo. Los tipos de discurso preponderantes son el expositivo y el descriptivo.</p>	<p>Foto-reportaje profundo. En este género fotoperiodístico prevalece el tipo de discurso narrativo amalgamado principalmente a las formas descriptiva y expositiva. El foto-reportaje de profundidad se caracteriza por el tratamiento abiertamente interpretativo asumido por parte del fotoperiodista. El uso de este género fotoperiodístico precisa de una investigación exhaustiva y de una planeación previas para abordar de manera crítica, detallada y en profundidad, asuntos y/o problemas no necesariamente informativos sino de tipo estructural. El número de fotografías requeridas es regularmente amplio y depende de las necesidades discursivas de cada fotoperiodista.</p>
<p>Foto-reportaje corto. Aunque este género fotoperiodístico es eminentemente narrativo en su discurso simbólico, se entremezclan dicha forma narrativa y la descriptiva, para relatar progresivamente (con fotografías periodísticas significativas) la complejidad de los fenómenos sociales de actualidad vinculados a la información diaria. El foto-reportaje corto requiere de una planeación mínima. El tiempo de entrega es casi inmediato y se desarrolla en conjuntos de 4 a 10 fotografías aproximadamente.</p>	<p>Ensayo fotoperiodístico. Es el género fotoperiodístico más complejo. Exige experiencia y madurez al fotoperiodista para formular una narración visual no necesariamente secuencial o lineal. Este género fotoperiodístico posibilita la libertad expresiva y personal del autor para tratar reflexivamente cualquier temática de interés general, sea o no de actualidad informativa. Dicha flexibilidad genérica, permite al fotoperiodista desarrolle su modo particular de interpretar la realidad social, admite la inclusión de otros géneros fotoperiodísticos en el armado de la propuesta visual, así como el empleo de las formas discursivas descriptiva y expositiva. Las fotografías que integran el ensayo fotoperiodístico interactúan entre sí, y constituyen unidades discursivas simbólicas integrales, que contribuyen a la comprensión general del tema tratado. De esta manera, cada fotografía que conforma el ensayo fotoperiodístico podrá leerse como un texto visual autónomo. Se requiere de una planeación razonada y el número de fotografías utilizadas es variable.</p>
<p>Retrato fotoperiodístico. Se dirige al reconocimiento de los rasgos físicos y psíquicos distintivos de uno o varios individuos (inclusive grupos), que por alguna causa desempeñan un papel protagónico o noticioso relacionado a un evento de interés general. Este género fotoperiodístico puede enfatizar alguna peculiaridad de los personajes fotografiados, o bien hacer hincapié en la atmósfera simbólica y/o contexto social que los rodea. Los retratos fotoperiodísticos se realizan bajo dos vertientes: en el instante que ocurren los hechos que involucran a los personajes (retrato en vivo), y los que se planean con el consentimiento expreso de los mismos; esta segunda vertiente demanda información previa suficiente sobre el personaje a fotografiar. No sólo los individuos prominentes tienen cabida en el retrato fotoperiodístico, se contemplan también a personas comunes que por alguna característica singular se estiman periodísticamente relevantes. Los tipos de discurso más evidentes son el expositivo y el descriptivo</p>	
<p>Columna fotoperiodística. Es el género fotoperiodístico menos conocido y ejercido en el periodismo impreso. Exige la comprensión y confianza de los directivos de una institución periodística, con un perfil</p>	

editorial vanguardista, que favorezca su implementación y continuidad. La forma como se presenta en los medios impresos, es similar a la columna periodística escrita, en cuanto a las siguientes características: nombre o título propio elegido por el fotoperiodista, crédito autoral invariable, diseño y tipografía distintivas, lugar y espacio fijos en el medio impreso (misma página o sección), y por último, una aparición periódica inamovible. Este género fotoperiodístico muestra indefectiblemente la visión personal del fotoperiodista experimentado para organizar con toda libertad los contenidos simbólicos del mismo. Éstos se diseñan conforme a una temática especializada (política, cultura, asuntos de interés general, etc.) ó de acuerdo al tratamiento de asuntos múltiples. El propósito periodístico del *columnista* fluctúa entre la información y la interpretación explícita, situación que genera el uso indiscriminado de los diferentes tipos discursivos del lenguaje. Debido a que el espacio dedicado a la columna fotoperiodística es limitado se exhibe regularmente una sola fotografía.

II. Los Géneros Fotoperiodísticos, Mariano Cebrián Herreros

1. La fotografía como noticia

La fotografía de calidad informativa tiene la capacidad para convertirse en noticia por sí sola con su correspondiente pie o integrada en un texto que describa o contextualice el hecho. El texto aporta la descripción y narración de los datos así como las referencias conceptuales; la fotografía presenta una versión realista de los detalles con todos sus componente visuales. La fotografía de noticia trata de congregar el mayor número de respuestas o al menos las más esenciales:

¿Qué? La respuesta explica la acción instantánea determinada en el tiempo. Recoge el elemento sustancial de toda noticia. Suele ser la respuesta más clara, aquella que la fotografía tiene la posibilidad de recoger, dentro de los límites de la imagen fija, para ofrecer un desarrollo del mismo puede unirse a otras y establecer cierta continuidad de narración. Sin embargo, nunca podrá ofrecer la respuesta a ¿qué ha dicho? Para ello tiene que incorporarse un pie.

¿Quién? Registra los sujetos de la acción. La fotografía puede ofrecer las figuras de los protagonistas, testigos o intérpretes con todo tipo de detalles visuales. Una buena composición es aquella que resalta los aspectos informativos importantes sin que se interpongan los secundarios. A pesar de la capacidad representativa de la fotografía, será preciso identificar el nombre o los nombres de las personas que aparecen en ella y, además, para evitar confusiones, el orden en que están situados desde el punto de vista del lector.

¿Dónde? Capta el lugar o escenario concreto en que se desarrollan los hechos. Es difícil que la fotografía consiga respuestas a esta pregunta, pero se resuelve indirectamente, encuadrando los hechos de tal manera que en algún punto de la fotografía aparezcan edificios, estatuas o monumentos suficientemente conocidos por el destinatario. En caso contrario será un dato que deberá aportarse en el pie.

¿Cuándo? Es otro dato difícil de recoger. A pesar de que un buen encuadre pueda captar un reloj o un calendario, sin embargo habrá que señalar en el pie otros datos más identificadores. Como máximo la fotografía puede informar, cuando se capta en exteriores, de la estación temporal por la vestimenta de los protagonistas, o el momento del día por la proyección de sombras.

¿Cómo? Explica como se ha producido un hecho, aunque de forma instantánea. La fotografía capta una exuberante riqueza de detalles sobre los aspectos particulares de los hechos. Es una de las cuestiones que con mayor precisión pueden quedar definidas en la imágenes. Sin embargo, habrá que conseguir el encuadre adecuado para resaltar los aspectos que mejor expliquen cómo han acaecido los hechos, pues de los contrario pueden prestarse a una confusión. La combinación secuencial de varias fotografías permite ofrecer la evolución, aunque siempre será de fragmentos instantáneos de una acción continuada.

¿por qué? Es una pregunta racional a la que difícilmente puede responder la fotografía, carente de un discurso abstracto y racional. Sin embargo, podrá relatar las causas vinculando a la fotografía de los hechos otras en las que se recojan los indicios visuales de éstas.

La instantaneidad fotográfica se convierte en síntesis, en el elemento clave de toda noticia. Es un instante en el que se condensa todo el contenido del hecho. Pero también es cierto que las mejores fotografías suelen ser el resultado del azar, de momentos inesperados y fortuitos, aunque la tarea de todo reportero radica también en buscar y estar presente precisamente en las situaciones casuales en que se producen los acontecimientos. Es preciso encontrarse en el lugar y en el momento oportunos.

Como destaca Branjnovik, la aportación de esta función de la fotografía es por la capacidad de los reporteros que “informan directamente desde el lugar del suceso. Se encuentran en todas partes y sus fotos llegan a la mesa del redactor ‘todavía húmedas’. Éstas son las fotografías que –junto con las recibidas por cualquier sistema de telefoto y enviadas por las agencias- consumen más los periódicos diarios. Dichas fotografías tienen todas las características de una noticia. Naturalmente no se trata de ‘disparar’ sucesivamente, sino de tomar el momento más característico de un suceso, la síntesis de un acontecimiento, esto es, la de una noticia” (Luka Branjnovik, *Tecnología de la información*, Ediciones de la Universidad de Navarra Pamplona, 1974 p. 301).

2. Fotografía documental.

Aporta un mayor realismo a los textos. En un sentido genérico toda fotografía es testimonio y documento de una realidad, de una situación. Pero, además, en sentido estricto puede cumplir un papel documental al informar visualmente de materiales de archivo o de cualquier otro documento. Registra el testimonio histórico y la comprobación de los hechos en todos sus detalles. Proporciona realismo y credibilidad. Aunque pase el tiempo, en cualquier momento puede recuperar la actualidad. Así pues, la fotografía además de ser documento por sí misma puede constituirse también en información como recurso reproductor de otros documentos escritos o visuales.

3. Fotografía simbólica.

Se genera cuando la fotografía pierde capacidad de información inmediata para constituirse en símbolo universal de una realidad, o como elemento comparativo y metafórico de situaciones, debates sociales, crítica de protagonistas, etc. El sentido traslaticio que incorpora a la información la recarga de connotaciones subjetivas. Cumple una función interpretativa y valorativa de quien provoca el símbolo para que el lector lo retenga como imagen global de una situación o hecho. Algunos periódicos la utilizan en la primera plana como apoyo de denuncia.

4. Foto ilustrativa

A penas encierra carga informativa de actualidad. Pudo tenerla en el momento en que se captó, pero con el paso del tiempo o el cambio de situación ha dejado de tener vigencia informativa. Se emplea como ruptura de la monotonía del texto, como mero recurso estético, pero sin novedad. De hecho, suele ser fotografía de archivo sin vinculación directa con el hecho que narra; es reproducida, además, con bastante frecuencia para acompañar noticias diferentes. Es una prueba del escaso interés e importancia informativa que a veces se da a la fotografía como contenido noticioso para destacar su capacidad puramente visual. Atrae la mirada de quien sólo echa un vistazo a las páginas, pero puede convertirse en contraproducente para quien busca, más allá de la apariencia formal, un sentido informativo de ella.

5. Retrato fotográfico informativo.

Cumple una función identificadora de las personalidades protagónicas o testigos de los hechos. Suele ser la fotografía más utilizada. Conviene diferenciar entre el retrato de la persona en el momento que es noticia de aquel que se emplea para ilustrar cualquier noticia que se refiera a dicho protagonista. La primera una gran carga informativa original. La Segunda mera repetición, es una fotografía que habría que incluir en la categoría de ilustrativa. Los retratos pueden ser tanto de primer plano, o de rostro, como de mitad de cuerpo o de grupo, como los de las reuniones del Consejo de Ministros: se prepara la situación para dejar constancia del encuentro, pero sin más información del hecho para el que se han reunido. Es una función muy desarrollada para presentar por ejemplo la biografía de una personalidad con motivo de un nuevo cargo, un premio o de su fallecimiento; en estos casos los retratos de épocas anteriores recobran actualidad, además de ser testimonios de su evolución física o de los diversos momentos vividos.

6. Fotografía de denuncia

Capta detalles, situaciones, encuentros de personalidades, gestos y expresiones corporales, etc., como testimonios de un acto presumiblemente delictivo, de la causa de un accidente, de estados de edificios, de vías de comunicación, de acciones de manifestantes, de abandonos políticos, etc., con la finalidad de hacerlo del conocimiento de la opinión pública y reclamar la atención y decisión de los responsables. La fotografía aporta valor realista, testimonial y de credibilidad superior a la información escrita. Con ella los periódicos y revistas cumplen con su papel de vigilar y denunciar situaciones anormales en la sociedad. Es una función de enorme aceptación y éxito populares, siempre que el tratamiento responda a los requisitos de veracidad y no a las manipulaciones ideológicas o partidistas interesadas.

7. Fotografía costumbrista.

Recoge hechos de situaciones de la vida cotidiana para describir el quehacer diario, oficios, costumbres, bailes, etc. No importa tanto la actualidad inmediata cuanto el reflejo de una situación habitual. Puede publicarse en cualquier momento, sin estar vinculada a la actualidad inmediata, aunque siempre será preferible que la tenga que adquirir para mayor valor informativo.

8. Fotografías humorísticas y de curiosidades:

Se refieren a hechos de actualidad, pero vistos desde el lado humorístico o de la curiosidad por alguna circunstancia accidental de la personalidad reflejada, como caídas por un traspíe, descubrimientos causales como partes íntimas, gestos, etc. Despiertan interés por la curiosidad de la situación, pero su carga informativa es muy secundaria en relación al hecho que se presenta. Cumplen una función de mero entretenimiento.

9. Fotografías especializadas.

Se trata de fotografías vinculadas a hechos que han adquirido cierta especialización informativa. Hechos tan reiterativos como jugadas de fútbol o cualquier deporte, actuaciones taurinas. Se busca en ellas cierta originalidad de composición, efectos lumínicos, posiciones o movimientos inusitados, etc., para retener la mirada del lector, pues de lo contrario caerían inmediatamente en el agotamiento de imagen e información, es decir, pérdida de interés por su parecido con muchas otras del mismo tema. Cada campo de especialización informativa tiene unos tratamientos bastante diferenciados.

10. Reportaje fotográfico

Trata de reflejar y concentrar la visión de un acontecimiento 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 y técnicas instantáneas. Ni el escenario ni el tiempo son de libre elección, ni se adaptan al interés informativo del reportero, como sucede con el reportaje artístico o el publicitario. El reportero tiene que adaptarse a la fugacidad de los hechos y de sus múltiples circunstancias.

El reportaje fotográfico suele estar vinculado a una realidad informativa inmediata y, por tanto, a penas se dispondrá de tiempo para la preparación previa, o abordar hechos de actualidad permanente o históricos que por alguna circunstancia o aspectos adquieren cierta novedad.

En los hechos de actualidad inmediata siempre estará sometido a la hora del cierre de la edición, lo cual obliga a que si el acto se celebra a una hora que coincida con el cierre, habrá que captar sólo las imágenes de inicio y acudir urgentemente a la Redacción para efectuar el proceso de revelado y de tratamiento.

Un reportaje fotográfico integra las características de calidad informativa de una fotografía y además establece la vinculación de fotografías con otras. La fotografía capta instantáneamente la espontaneidad de las acciones y de los gestos. Pero la presencia del equipo técnico suele modificar los comportamientos de los protagonistas de los hechos, a no ser que estén familiarizados con situaciones de este tipo. El reportero busca la situación natural y no artificial; para dar información exacta del hecho espera a que el acto y las actitudes transcurran según sus peculiaridades normales. El reportero indaga los puntos de vista para registrar el núcleo de los hechos en el momento preciso. De no hacerlo así sólo

alcanzará a captar algunos elementos anecdóticos o las secuelas, si bien es cierto que bastantes de las fotografías que luego dan la vuelta al mundo surgieron en gran parte por casualidad y suerte.

Es probable que cuando el periódico o revista salgan a la calle la televisión hay difundido una cantidad abundante de imágenes del hecho. En este caso el reportaje busca la originalidad para despertar de nuevo el interés del lector bien mediante los tratamientos formales o bien mediante la búsqueda de protagonistas y testigos o aspectos que no se hayan difundido.

El reportaje fotográfico expone la información con carácter narrativo al contar el hecho en acciones sucesivas. Elimina los tiempos en que no existe novedad informativa. Cuando quiere recogerse con detalle la sucesividad del hecho, es preciso una captación similar a la del cine para luego presentar cada avance mínimo de la acción sin corte alguno.

La característica clave del reportaje fotográfico es la secuencialidad. No se trata de poner de una fotografía tras otra, sino de establecer una relación entre ellas para que adquieran una significación añadida que se la que dé valor definitivo al reportaje. Es preciso diseñar una yuxtaposición, una coordinación, una intencionalidad, y, en suma un montaje que exprese informativamente el hecho.

Estos planteamientos dan origen a dos modalidades de montaje:

A. Montaje espacial por contigüidad. Cada fotografía al situarse de forma contigua a otra adquiere unas significaciones que no estaban contenidas en ninguna de ellas, consideradas aisladamente.

B. El montaje espacial por secuencialidad. Las fotografías adquieren significados diferentes según el orden de secuencialidad con que se distribuyan.

El reportaje busca la acción y el dinamismo. Rehúye de la pasividad de las personas y de los objetos. Trata de captar el detalle del gesto, de la expresividad corporal y relegar las actitudes estereotipadas, el "busto parlante" estático.

III. Manifiesto sobre la edición fotográfica en la prensa

El encargo, selección y puesta en página de imágenes en la prensa requiere una formación y una responsabilización aplicada a la enorme variedad de usos en que la imagen de prensa viene desdoblándose.

Queremos hacer notar la diversidad de imágenes que hoy componen un producto periodístico (informativas, ilustrativas, etc...) y la necesidad de un tratamiento específico y diferenciado para cada uso.

Manifestamos la necesidad de elaborar, en colaboración con otros colectivos profesionales, un código deontológico respecto a los límites de la intervención y manipulación de las imágenes, de forma que los lectores conozcan exactamente lo que se les ofrece.

De acuerdo con este planteamiento, reivindicamos la riqueza de posibilidades que ofrece el desarrollo y aplicación de nuevas tecnologías en la creación de imágenes y consideramos que la regulación de su uso debe basarse en la clarificación y no en la desconfianza. Queremos imágenes nuevas e imaginativas sin que la virtualidad comprometa la permanencia de las imágenes que parten de la realidad, porque defendiendo la calidad y credibilidad defendemos también la viabilidad de la prensa como producto.

Creemos en la veracidad como principio rector de nuestra actividad de periodistas y por tanto consideramos que no es correcto alterar el contenido de una fotografía novedosa en forma tal que engañe al público o tergiversar la voluntad de su autor.

La edición fotográfica no puede seguir siendo desatendida o ejercida aleatoriamente por colectivos periodísticos que comparten esta función con otra prioritaria para ellos, como la redacción de textos o el diseño de páginas. Instamos a las empresas periodísticas a atender con equipos de especialistas el cuidado de esta función pues es la única vía hacia una prensa con perspectivas de futuro.

Nos planteamos como objetivo prioritario evitar la proliferación en la prensa de imágenes insignificantes. Para ello se hace indispensable que la edición fotográfica participe en la creación y desarrollo de los nuevos proyectos periodísticos, que tan a menudo son elaborados de espaldas a quienes tienen la cultura específica para asesorar respecto al uso de las imágenes.

Hacemos constar asimismo, la necesidad de analizar las relaciones entre textos e imágenes, en muchos casos inadecuadas, como consecuencia de la discordancia o la excesiva redundancia de significados. Defendemos la construcción de un significado, que no oculte la autonomía de los respectivos mensajes. Mención especial merece el estudio y potenciación de los pies de foto como textos de referencia directa, que son sistemáticamente desatendidos e incorrectamente utilizados en la concepción de casi todos los modelos de prensa.

Asumimos los valores indiscutibles de autoría de las imágenes en su aplicación profesional. Nos inclinamos siempre por la defensa de la visión subjetiva del fotógrafo pues es nuestra función evitar las imágenes anónimas y estereotipadas en la prensa, haciendo compatible este planteamiento con la línea de nuestras publicaciones. Consideramos que la edición fotográfica debe enriquecerse con las aportaciones de personas que no provengan de los colectivos tradicionales de la prensa.

Desde el ámbito profesional hacemos también hincapié en el vacío académico en cuanto a la formación específica de profesionales periodistas con una cultura visual. Por lo tanto, reivindicamos una mayor presencia de dicha materia en los planes de estudio universitarios.

Los editores gráficos nos dirigimos a todos los colectivos que participan en prensa: lectores, autores, directores, empresarios, compañeros de otras áreas y docentes para pedirles que analicen, y en su caso, asuman el presente manifiesto, que parte de la necesidad de potenciar el buen uso de las imágenes en la prensa.

Firmantes del manifiesto:

Manuel Pérez Barriopedro, Redactor gráfico EFE / Pepe Baeza, Redactor jefe de fotografía LA VANGUARDIA/ Agustí Carbonell, Jefe de fotografía EL PAÍS, Barcelona /Chema Conesa, Subdirector/Fotografía LA REVISTA EL MUNDO / Daniel Gluckman, Redactor jefe de fotografía DIARIO 16 / Xurxo Lobato, Redactor jefe de fotografía LA VOZ DE GALICIA / Manuel López, Editor/director REVISTA FOTO / César Lucas, Director de fotografía EDICIONES REUNIDAS-GRUPO Z / Jaume Mor, Editor gráfico EL PERIODICO, Barcelona / Jon Barndika, Jefe de fotografía, EL PERIODICO, Madrid / José Manuel Navia, Jefe fotografía EL PAÍS SEMANAL / Guillermina Puig, Jefe fotografía LA VANGUARDIA / Luis Rubio, Jefe de área de fotografía CAMBIO 16 / Enrique Shore, Editor gráfico para España y Portugal, REUTERS

Bibliografía y Fuentes Consultadas

AAVV, *La Educación para los Medios de Comunicación*, Aparci, Roberto (Coord.), México, DF, SEP-UPN, 1996, pp. 414

AAVV, *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, De la Peña, Ireri (Coord.), México, DF, Siglo XXI, 2008, 220 p.

AAVV, *Teoría de la imagen. Biblioteca Salvat de Grandes Temas*, Miguel Ballabriga y otros (Coord. editorial), T. 29, Barcelona, Salvat Editores, 1974, 144 pp.

AAVV, *Imagen, signo y símbolo. Segundo Coloquio Internacional de Estética*. María Noel La Poujade (compiladora), Puebla, Pue., Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000, 402 pp.

AAVV, *La estructura en el arte y en la ciencia*, Gyorgy Kepes (director y compilador de la edición), México, DF, Editorial Novaro, 1970, 189 pp.

AAVV, *Poéticas del espacio*. Steve Yates, al cuidado de la edición, tr. Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 312 pp.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 1965, 301 pp.

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 328

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, 179 pp.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, París, Ed. Jacques Crept, 1923, 369 pp.

BARBIERI, Daniele, *Los lenguajes del Cómic*, Barcelona, Paidós, 1ª Ed 1993, 1ª reimpr. 1998, 148 pp.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 3ª edición, 1990, 207 pp.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, (versión en castellano) 1986, 386 pp.

BERGER, John, y otros, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 5ª edición, 2000, 177 pp.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, 1986, DF, Porrúa, 7ª edición, 1995, 508 pp.

BERLO, David K., *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría ya la práctica*, Buenos Aires, El Ateneo, 2002, 2ª edición. 240 pp.

BOURDIEU, Pierre, al cuidado de la edición, *La fotografía: un arte medio*, Nueva Imagen, 1979. pp. 183 pp.

BORGES VAZ DOS REIS, Etelvina Teresa. *La fotografía documental contemporánea en Brasil*. Universidad de Barcelona. Facultad de Bellas Artes. 2003. 126 pp.

BOSCH, García Carlos, *La técnica de la investigación documental*, México, DF, Trillas, 12ª edición, 1990, 74 pp.

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Tr. Aurora Bernardes, Madrid, Ed. Siruela, 1989, 144 pp.

CARTIER-BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, tr. Nuria Pujol i Valls, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 100 pp.

CEBRIAN, Herreros Mariano, *Géneros informativos audiovisuales*, México, ILCE, 2ª edición, 2000, 377 pp.

COSTA, Joan, *La fotografía: entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, 171 pp.

COSTA, Joan y Moles, Abraham, *Imagen didáctica. Enciclopedia del diseño*, Barcelona, Ceac, 1991, 272 pp.

DE GORTARI, Elí, *El método de las ciencias*, México, DF, Editorial Grijalbo, 12ª edición, 1979, 151 pp.

DEL VALLE, Gastaminza Félix (editor), *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999, 255 pp.

DIETERICH, Steffan Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, México, DF, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, 228 pp.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 14ª edición, 2000, 211 pp.

DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós, 2ª edición, 1986, 187 pp.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1995. 267 pp.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 8ª edición, 1999, 207 pp.

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 3ª edición, 2000, 192 pp.

GALLARDO, Cano Alejandro, *Curso de teorías de la comunicación*. Mexico, DF, Cromocolor, 2ª ed., 1998, 169 pp.

GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Tr. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 302 pp.

GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Colección Palabra en el Tiempo. Barcelona, Lumen, 1974, 391 pp.

GUBERN, Román, *El Lenguaje de los Comics*, Barcelona, Edicions 62 Barcelona, 1972, 184 pp.

HILL, Paul y Cooper, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª edición, 2001, 384 pp.

IVINS, jr W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 233 pp.

KANDINSKY, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, México, Ediciones Coyoacán, 7ª edición, 1999, 176 pp.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 237 pp.

Man Ray 1890-1979, Editado por Manfred Heiting, Alemania, Tachen, 2000, 252, pp.

MARTÍNEZ, Chávez Víctor Manuel, *Fundamentos teóricos para el proceso del diseño de un protocolo en investigación*, México, DF, Colegio Nacional de Ciencias Políticas y Administración Pública / Plaza y Valdés Editores, 2ª edición, 2000, 213 pp.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, apéndice sobre la fotografía española de Joan Fontcuberta, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 350 pp.

POUND, Ezra, *El arte de la poesía*, México, DF, Ed. Joaquín Mortiz, 5ª reimpresión, 1990, 131 pp.

READ, Hebert, *Imagen e Idea, la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, DF, Fondo de Cultura Económica, 1957, 246 pp.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, tr. Carlos Gardini, Barcelona, Edhasa, 4ª reimpresión, 1981. 220 pp.

STELZER, Otto, *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, 263 pp.

TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 296 pp.

TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconciente*. Tr. Antonio Fernández Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, 169 pp.

VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 2ª reimpresión, 1997, 287 pp.

VOLKOW, Verónica, *Los caminos*, México, DF, Ed. Toledo, 1989, 53 pp.

-----HEMEROGRAFÍA

s/a “Fiat lux”, Le Petit Journal, sección de fotografía *Imagen en gelatina*, No. 176, México, Diciembre de 2003, p. 18

LÓPEZ, María Luisa, “Búsquedas y Abandonos del Fotoperiodismo”, Milenio Diario, 10 de julio de 2001, p. 48

MAYER Foulkes Benjamín, *Evgen Bavcar: el deseo de la imagen*, en *Luna Córnea*, No. 17, México, Centro de la imagen, enero – abril de 1999, 34-55 pp.

MRAZ, Jonh, “Bienales de Fotoperiodismo. Desencuentros de Gremios”, Revista Cuartoscuro, Año VIII, Número 51, Noviembre-diciembre de 2001, p. 20

RODRÍGUEZ, Delia “Twitter-revolución”, Revista Semanal de El País, No. 1798, Domingo 13 de Marzo de 2011, p. 38

----- REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

s/a Cifras del estudio realizado por la firma Mente Digital, publicado en la nota de Notimex: *México, con 4 millones 103 mil 200 cuentas de Twitter*, en El Universal, Lunes 7 de marzo de 2011, [en línea] Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/749809.html>

s/a *Fotógrafo de origen cubano realiza supuesto plagio de una imagen de un colega chino y gana la Bienal de Fotoperiodismo, realizada en México*,

Primero Noticias, Televisa, 16 de junio, 2005, [en línea] Dirección URL: <http://www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/453161.html>

Fotografía Periodística y Documental Frente a la Ética y la Credibilidad [en línea] Dirección URL: <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/portada.html>

“La primer fotografía” Foto tomada de Wikipedia, [en línea] Dirección URL: http://es.wikipedia.org/wiki/Punto_de_vista_desde_la_ventana_de_Gras

----- PONENCIAS

ROMERO ÁLVAREZ, MARÍA DE LOURDES. “Una visión actual de la actividad periodística”, ponencia presentada en las conferencias de actualización del Programa de Titulación por Tesina de la XVIII Generación, México, D.F., 4 de julio del 2001.

----- TEXTOS DE PRESENTACIÓN DE EXPOSICIONES

Texto de presentación de la exposición *Expofotoperiodismo 2011*, firmado por los curadores y fotógrafos, Darío López Mills y Keith Dannemiller, Centro de la Imagen, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, México, DF, marzo de 2011

Texto de presentación de la exposición *World Press Photo. 30 Años de Fotoperiodismo Internacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Rufino Tamayo, México, DF, 1989

Texto de presentación de la exposición *World Press Photo 2010*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Franz Mayer, México, DF, 2010

Texto de Presentación de la Exposición *Fiat Lux*, Isaí Moreno Roque, septiembre de 2004, Casa del Lago, UNAM.