



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

Disparos de Rock.

Del fotoperiodismo a la fotografía de Rock.

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL**

PRESENTA: DAVID ANTONIO SILVA TORRES

DIRECTOR DE TESIS: LICENCIADO JAIME ALFREDO CORTÉS RAMÍREZ

MÉXICO, D.F., 2013



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.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Una persona muy importante para mí alguna vez me dijo: “*Lo que permite que se den las cosas y que estas sean especiales son el juego de tres sencillos factores: la persona adecuada, el momento preciso y el lugar exacto*”. A partir de estas palabras y recordando una de mis novelas favoritas de Isaac Asimov, *El Fin de la Eternidad*, expondré las siguientes líneas.

En *El Fin de la Eternidad*, Asimov plantea una realidad donde ciertos hombres viven en un espacio atemporal que no se encuentra en el presente, el pasado, ni el futuro y a la vez está en los tres momentos. Dichos hombres se dedican a moldear la realidad por medio de cambios en el tiempo siempre pensado en el bienestar de la humanidad. La habilidad de estos hombres atemporales radicaba en poder realizar cambios minúsculos e irrelevantes en un tiempo, con el fin de lograr grandes cambios en el futuro, todo para evitarle cualquier mal al hombre.

Gracias a esta premisa fue que pude percatarme de la gran importancia que tienen todas nuestras acciones y decisiones. Por ejemplo, algo tan burdo y simple como dejar unas llaves fuera de su lugar, podría tener una serie de repercusiones tan complejas y llevarnos a situaciones inimaginables. Supongamos que cierto día sufro un retraso por no encontrar mis llaves. Los minutos que pierdo podrían ocasionar que me vea atrapado en el tráfico y pierda más tiempo, esto ocasionaría que al llegar al lugar donde me estaciono habitualmente ya no encuentre cupo y tenga que gastar más tiempo en encontrar otro sitio, en mi cabeza sólo rondaría la idea de que es tardísimo y que es todo un hecho que llegaré brutalmente tarde a la reunión tan importante que me espera. Bajaré veloz del auto y correré en dirección al trabajo por calles que quizá nunca había visitado debido a mi rutina diaria. A unos cuantos metros será cuando me percate que por mi prisa olvidé mi teléfono en el auto, justo al momento en que giro para regresar podrían pasarme tantas cosas como: ver que otro automóvil se estampa contra el mío, reencontrarme con una persona especial, contemplar una escena digna de retratar con una cámara o que sólo sea el momento perfecto para conocer alguien.

El momento es muy importante, incluso un segundo antes o después hace la diferencia, puede que nos perdamos un haz de luz que ilumina bellamente la hojas de un árbol, el momento justo en que un familiar baja de un auto y entra a un edificio o el instante preciso en que nuestra mirada se

crucza con la de alguien más, es ese momento preciso cuando las cosas hacen click. Pero, cuántas veces contemplamos como el sol ilumina un árbol, cuántas veces nos encontramos con amistades lejanas o cuántas veces en el metro nuestras miradas se entrecruzan con un sinfín de personas, tal vez el momento por sí solo podría parecer irrelevante. Pero cuando ese instante se fusiona con el lugar adecuado, el momento se imbuje de una atmosfera especial, el lugar genera un contexto distinto, es nuestro escenario que contrasta y hace más dramáticos esos instantes, es nuestro catalizador estético. De la misma forma, no importa cuán bello pueda ser ese lugar si no se está ahí en el momento adecuado, incluso uno tiene que estar preparado para ese lugar, momento y posible "persona," y no me refiero a saber que eso pasará, sino a saber qué hacer y cómo lidiar con esas situaciones, aunque uno ni siquiera sepa que sucederá. Estos tres factores deben existir para que uno tenga, como dijera un profesor de la universidad: un "*Momento Estético*."

Pero si uno realmente pensara ¿Qué hizo posible ese momento? Descubriría que un acto tan simple como el de colocar las llaves o no en su lugar puede tener consecuencias importantes. Quizá en este momento no tenga un auto donde olvidar mi teléfono o un trabajo al cual llegar tarde, sin embargo, puedo descubrir que al igual que el ejemplo, este instante en el que escribo estas líneas se debe a un antiguo acto. tal vez no fueron unas llaves fuera de lugar las que me llevaron a esto, sino un sinnúmero de personas que he conocido a lo largo de mi vida, que de forma consciente, inconsciente, voluntaria o involuntaria ayudaron a que llegara a este momento, que estudiara esta licenciatura y no otra, que estudiara en esta universidad y en esta escuela y, que seleccionara este tema de investigación sobre muchos otros. Esas "n" llaves fuera de lugar han hecho que yo llegara a este, mi lugar preciso. Y por esa 'nada' simple razón les doy las gracias.

Dentro de todas estas personas que giran en mis recuerdos me gustaría agradecer de forma más directa a mis queridos Jefecillos, supongo que hay muchas cosas que agradecer, pero, primero gracias por ser los padres que han sido, porque si no fuera así, tal vez hubiera estudiado otra cosa y ¡Caray! Eso sería aterrador. Mamá, gracias por ser esa superjefaza y apapacharme alimentariamente de formas tan tremendas que me han permitido crecer, poder plantarme sobre las multitudes y tomar fotografías holgadamente sobre sus bajas cabezas. Papá, gracias por no tenerme paciencia, por apoyarme en todos esos proyectos locos que traigo en mi perdida cabeza y por comprarme mi primer cámara con la que logré descubrir mi vocación.

Carnalilla, gracias por patrocinar me todos esos conciertos y ayudarme a meter mis cámaras de contrabando, gran parte de las fotografías que presento aquí, se deben a tí y solo a tí.

Carnalín, un mecenas importante para mí y mi trabajo, donando efectivo o especie a la causa. Además, supongo que entre tú y papá han tenido mucho que ver en que apresurara esto de la tesis. Gracias a tí y a Alma por sus consejos, que algunas veces más bien parecen zapes, y, por el asilo político que suelen darme con tanta frecuencia.

Soy de la idea de que el estado de ánimo importa mucho en el trabajo de un fotógrafo, pero también las compañías importan. Matuz y Sergio, ustedes estuvieron en diversas ocasiones acompañándome en las tareas furtivas de la fotografía, gracias por estar ahí y por ser esos amigos tan reinos como sólo ustedes saben serlo.

Gracias a mis cuates de la prepa: Rueda, Casildo, Gaby, Yara, Chabe, Migue, Talegas, Chiquilín, Gerardo y a ti Dadai en especial por regalarme tan especial libro de Asimov.

A mis colegas y amigos de la ENAP: Naye, Elia, Alma, Tere, Ana, Diana, Mow, Dante, Sopas, Gregor, y Aaron.

A todos mis cuates de la Crew, su abuelo les da las gracias.

A Carlos Candelaria, a su esposa Norma López y al tocayo David Salinas, mis jefes del servicio social, gracias por la oportunidad de trabajar con ustedes y por ayudarme a descubrir nuevos enfoques en la fotografía, como lo es la submarina.

A mi asesor de tesis Jaime Cortés, quien siempre de forma amable y atenta ayudaba con mi trabajo de investigación y soportaba, de vez en vez, mi aberrante redacción. A él y a mis sinodales, gracias por hacer que este texto, de pronto algo perdido, tenga derecho de ser llamado tesis.

Y bueno, a todos mis amigos, compañeros y colegas que tal vez no menciono de forma directa pero gracias por sus palabras de ánimo que siguen haciendo que me den ganas de salir todo el tiempo con cámara en mano.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	10	LA LABOR SOCIAL DEL REPORTERO GRÁFICO	53
LA FOTOGRAFÍA COMO REPORTAJE GRÁFICO	14	LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS	54
NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO	15	LOS FOTÓGRAFOS DEL ROCK	56
LOS PIONEROS	16	DAVID GAHR	57
ALEMANIA LA CUNA DEL FOTOPERIODISMO MODERNO	19	MICK ROCK	58
LAS MASS-MEDIA MAGAZINES EN FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS	23	JIM MARSHALL	58
TIME INC. Y LIFE	25	BOB GRUEN	60
ROBERT CAPA Y MÁGNUM	26	OTROS FOTÓGRAFOS DE ROCK QUE DEBERÍAS CONOCER	60
SURGIMIENTO DEL PAPAZZI	28	LA IMPORTANCIA DEL FOTÓGRAFO DE ROCK	61
FOTOGRAFÍA DE GUERRA	29	LA NUEVA OLA	62
LA NUEVA ERA	31	DISEÑO FOTOGRAFICO	64
LA IMAGEN DEVALUADA	31	CONSTANTES PERCEPTIVAS	65
EL FOTOPERIODISMO	33	EQUILIBRIO Y SIMETRÍA.	65
¿FOTÓGRAFO DE PRENSA, PERIODISTA GRÁFICO O FOTOPERIODISTA?	33	TENSIÓN	67
FUNCIONES DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO DOCUMENTO	35	AGRUPAMIENTO Y PROXIMIDAD	67
CLASIFICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA	38	COMPLEMENTACIÓN DE LA FORMA	68
LOS GÉNEROS EN LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA	39	PESO	69
EL FOTOPERIODISMO Y EL TEXTO PERIODÍSTICO	42	LEY DE FIGURA-FONDO	71
CRISIS ACTUAL DEL FOTOPERIODISMO	44	LA COMPOSICIÓN	71
LA IMAGEN PERIODÍSTICA	48	ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN VISUAL	73
LA EXPRESIÓN FOTOGRAFICA	49	PUNTO	73
PERCEPCIÓN DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA	50	LÍNEA	74
FIGURA Y FONDO	50	CONTORNO	75
LA NARRACIÓN VISUAL	51		
LECTURA DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA	52		

TONO	75	ACCESORIOS RECOMENDADOS	112
COLOR	76	PROPUESTAS Y TÉCNICAS DE LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS	113
ESCALA	76	LA COMPOSICIÓN	113
VOLUMEN	77	ENCUADRE	114
MOVIMIENTO, DIRECCIÓN Y DINAMISMO	78	FORMATO	116
PERCEPCIÓN DEL MOVIMIENTO	78	EL MOTIVO	116
REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL MOVIMIENTO	80	EL FONDO	117
EL CONTRASTE	82	A BLANCO Y NEGRO Y A COLORES	117
COMUNICACIÓN VISUAL A PARTIR DEL CONTRASTE	84	EL MOVIMIENTO	118
SIMETRÍA Y ASIMETRÍA	84	LA ELECCIÓN DEL OBJETIVO Y LA EXPOSICIÓN	119
EQUILIBRIO E INESTABILIDAD	86	LA ILUMINACIÓN	120
REGULARIDAD E IRREGULARIDAD	87	LA TEMPERATURA DE COLOR Y EL BALANCE DE BLANCOS	121
SIMPLICIDAD Y COMPLEJIDAD	88	ENCONTRAR LAS FOTOGRAFÍAS	122
UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN	88	PREPARACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA AGENDA Y BITÁCORA	124
ECONOMÍA Y PROFUSIÓN	90	IMPORTANCIA DE PREVER LA TOMA FOTOGRÁFICA	125
PASIVIDAD Y ACTIVIDAD	91	LA PLANIFICACIÓN DE LA TOMA FOTOGRÁFICA	125
RETICENCIA Y EXAGERACIÓN	92	EL ESCENARIO	126
NEUTRALIDAD Y ACENTO	93	LA BANDA	126
REALISMO Y DISTORSIÓN	94	EL GÉNERO Y EL PÚBLICO	126
PLANA Y PROFUNDA	94	LA FOTOGRAFÍA PERFECTA	127
LA TOMA FOTOGRÁFICA	96	APLICACIONES DE LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS	127
LA EXPERIENCIA DEL FOTÓGRAFO COMO PÚBLICO	97	CONCLUSIÓN	130
DIFERENCIAS COMPOSITIVAS ENTRE	99	REFERENCIAS	132
LOS "NIVELES" DE PRENSA	99	LIBROS:	132
DESVENTAJAS Y VENTAJAS	101	PÁGINAS WEB:	133
PREPARACIÓN Y EQUIPO PARA LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS	102	PÁGINAS WEB OFICIALES DE FOTÓGRAFOS PROFESIONALES:	134
RECOMENDACIONES CÁMARAS SLR DIGITALES	102		
CÁMARAS PARA FOTÓGRAFOS DE CONCIERTOS	104		
OBJETIVOS	106		
ILUMINACIÓN CON FLASH	112		

INTRODUCCIÓN

EXISTEN TRES CLASES de fotógrafos según veo, los aficionados, los que trabajan y viven de la fotografía y por último los fotógrafos que están justo en medio: los "fotoaficionados" que se entrenan y educan en esta profesión con la intención de convertirse en fotógrafos profesionales. Originalmente la idea de realizar esta tesis surge de mi gusto de fotografiar conciertos; en particular de rock, en ese entonces lo hacía como un pasatiempo, si iba algún evento siempre llevaba mi cámara y me las ingeniaba para poder acceder con ella, poco a poco fui mejorando en la técnica de este pasatiempo a tal grado que llegué a pensar en dedicarme profesionalmente a ello. En ese momento, pensé que sería interesante mostrar el estilo y enfoque que se tenía desde la perspectiva de un fotógrafo inmerso en el público, que realizaba la toma en el espacio destinado para los espectadores.

No tenía duda alguna que existían diferencias en las imágenes captadas desde el público a las tomadas en el cerco de prensa, sin embargo note que no era la única diferencia que tenía con un fotoperiodista, existía una diferencia aún más grande, consistía en que realmente no era un periodista de profesión, sino un diseñador y comunicador visual. Ya no era tan relevante si estaba acreditado o realizaba mi trabajo de contrabando, si contaba con el permiso para ingresar a las instalaciones con mi equipo, si realizaba la toma fotográfica desde posiciones o en condiciones no aptas. Incluso la idea original, de hacer notar que el trabajo realizado por un *Fotoperiodista Independiente no acreditado*, podía ser tan bueno como el realizado por un *Fotógrafo con acreditación*, pasó a un segundo plano. Lo relevante ahora es mostrar que un DyCV puede realizar el trabajo de un periodista gráfico, y exponer las herramientas que lo aventajan sobre las licenciaturas de Periodismo y Ciencias de la Comunicación (al menos en el medio visual). A pesar que la tesis se centra en el tema la fotografía de conciertos, la idea base es unificar el conocimiento que se tiene sobre del Medio Visual (Co-

municación Visual) y las herramientas utilizadas en la creación de mensajes visuales (Diseño Gráfico) y aplicarlos al fotoperiodismo, sin importar cuál sea su género o tema.

Básicamente la tesis tiene dos objetivos: el primero en relación al propósito de utilizar al diseño gráfico como una herramienta en la creación de mensajes fotoperiodísticos; y el segundo, referente a la fotografía de conciertos, es proponer alternativas, recomendaciones y consejos para la toma fotográfica, principalmente desde la postura del fotógrafo inmerso en el público (no acreditado). Me gustaría aclarar que la expresión *Fotógrafos de Rock* la tomo de la revista *Rolling Stone* quien de esta forma designa a los personajes que se dieron a la tarea de documentar y registrar el mundo de la música y en específico del Rock desde las décadas de los 60. Para cumplir estos dos objetivos la investigación se desarrolla en tres capítulos: el primero para introducir al DyCV en el mundo del fotoperiodismo; el segundo para hablar y describir las herramientas presentes en Diseño Gráfico que pueden usarse en el fotoperiodismo, y el tercero es la conclusión práctica de los dos primeros capítulos, el conjunto de conocimientos y recomendaciones para la aplicación de las herramientas de diseño, mencionadas en el Capítulo II, en la imagen periodística definida en el Capítulo I.

Como ya se dijo este primer capítulo tiene la función de introducir al DyCV en el mundo del fotoperiodismo, a menos a grandes rasgos. Se habla sobre sus orígenes, historia y desarrollo se indican sus funciones, clasificaciones, diferencias y cualidades sobre el periodismo escrito, se mencionan las características que deben estar presentes en la imagen periodística, cómo debe ser estructurada dicha imagen para su correcta lectura; el papel que debe tomar el fotoperiodista ante su trabajo, sus cualidades, sus obligaciones y el labor que tiene ante la sociedad. Por último se aborda el tema central de la investigación, la fotografía de conciertos de Rock, dando a conocer algunos de los grandes retratistas de este género tanto los clásicos como las nuevas generaciones y las características propias de este género con respecto al periodismo en general. Principalmente, la intención es compartirle al DyCV las bases éticas con las que todo periodista, en teoría, debería contar.

El segundo capítulo aborda el tema del "*Diseño Fotográfico*", el propósito de esta sección es el empleo del Diseño Gráfico como recurso a la hora de la composición de la imagen periodística. Aquí se enlistarán las constantes perceptivas, los elementos básicos de la comunicación visual y las herramientas de comunicación a partir del contraste. Se muestran los materiales más básicos y fundamentales para la edificación del mensaje visual.

Por último, el tercer Capítulo a mi parecer contiene todas las indicaciones necesarias para la toma fotográfica desde el punto de vista de: fotógrafos profesionales, periodistas, fotógrafos de rock y mi postura como fotoperiodista independiente. Debido a mi experiencia fotografiando conciertos tanto como fotógrafo acreditado e infiltrado, puedo asegurar que este capítulo contiene sino toda, al menos la mayor parte de la información necesaria para realizar

la cobertura fotográfica de cualquier espectáculo musical, se cuente o no con una acreditación como prensa. Este apartado incluye la experiencia del *fotógrafo como publico*, las diferencias entre las zonas existentes para la prensa, recomendaciones acerca del equipo fotográfico, propuestas y técnicas para la toma fotográfica desde la composición hasta la elección del objetivo y ajustes de los parámetros en la cámara; como buscar la noticia, como prepararse para la cobertura, que hacer antes y después del evento, y la importancia de hacer un análisis y planeación previa al concierto.

En conjunto los tres capítulos de esta investigación buscan dar un nuevo enfoque al trabajo del fotoperiodista, verlo como un comunicador que realmente redacta una noticia por medio de la fotografía, y no solo como un enviado que realiza un serie de disparos aparentemente aleatorios desde su cámara. Formar un profesional que conoce los elementos para generar una correcta sintaxis en la imagen, dotar al fotoperiodista de la suficiente y necesaria Alfabetidad Visual, como indica Dondis. Esta investigación de esta manera será de utilidad, para todo comunicador, periodista, fotógrafo o diseñador gráfico que este interesado en la tan importante profesión del fotoperiodismo, y en el registro del interesante mundo de la música.

LA FOTOGRAFÍA COMO REPORTAJE GRÁFICO

EN ESTE CAPÍTULO se expone la historia del fotoperiodismo, ¿De dónde? y ¿Cómo es que surge?, a través de un breve repaso histórico, se habla sobre diversas posturas teóricas sobre el fotoperiodismo, la imagen fotoperiodística, la funciones y responsabilidades con las que debe cumplir el reportero gráfico. Por último, se toma el tema de la *Fotografía de conciertos*, como un *subgénero* o *aplicación* del fotoperiodismo moderno, donde se hace un recuento histórico a través de uno de los géneros musicales más significativos de finales del siglo pasado y del aún joven siglo XXI: el *ROCK*. Este recuento se hace por medio de los documentos gráficos más representativos de esta época (de los 60 a los 90, principalmente). Escenas y personajes capturados y eternizados por los llamados *Fotógrafos de Rock* (Rolling Stone, 2010).

La intención es dar las bases históricas y teóricas suficientes sobre el fotoperiodismo, para descubrir que una actividad aparente irrelevante como un concierto, puede generar una memoria histórica tan relevante como cualquier otro tipo de acontecimiento. Es cuestión de que el fotógrafo descubra que su trabajo a pesar de tener una función informativa o de entretenimiento, puede llegar a convertirse en un documento que describa o ayude a entender algún acontecer social, histórico o incluso político.

Antes de empezar con la parte histórica del fotoperiodismo, es conveniente explicar el término en sí. Se puede decir que éste consiste en "... una manera gráfica y sintética de ejercer el periodismo" (Castellanos, 2003, p. 15). Pero, para poder entenderlo se tiene que aclarar a qué se refiere este último concepto: periodismo. Al escucharlo uno piensa inevitablemente en los periódicos, que deben su nombre a la *periodicidad*, el periódico o diario

es una publicación periódica. Precisamente esta profesión toma su nombre a partir del espacio físico donde se ve plasmado su trabajo. Pero, eso no nos dice mucho sobre la definición real de este concepto, según con Leñero y Marín, el periodismo:

... Es una forma de comunicación social a través de la cual se dan a conocer y se analizan los hechos de interés público. Sin el periodismo, el hombre conocería su realidad únicamente a través de versiones orales, resúmenes e interpretaciones históricas y anecdóticas... El periodismo resuelve de manera periódica, oportuna y verosímil la necesidad que tiene el hombre de saber qué pasa en su ciudad, en su país, en el mundo, y que repercute en la vida personal y colectiva. El interés público (y el periodismo en consecuencia) tiene como límite la intimidad de las personas. Periodicidad, oportunidad, verosimilitud e interés público son características fundamentales del ejercicio periodístico. (citado por Castellanos, 2003, p. 15)

Ahora regresando a la definición de Castellanos, se puede entender fácilmente a qué se refiere el concepto de fotoperiodismo, y que implica esta *manera gráfica de hacer periodismo*. Podríamos agregar que, según Vilches, el Fotoperiodismo es "una actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica" (1987, p. 13); y que para Miguel Gómez es:

La imagen de lo inesperado, lo que nadie ha logrado ver, lo que provoca la síntesis de un acontecimiento, la imagen que sorprende y engancha la comunicación instantánea. Ello es cierto, pero al entrar en el juego de calificar su comunicación informativa de periodista, se busca su diferenciación de lo realizado por otros profesionales de la información que como ellos, se quiera o no, son igualmente periodistas. (citado en Castellanos, 2003, p. 21)

Se profundizará sobre esto más adelante en la investigación, cuando se toque de lleno el tema del fotoperiodismo.

NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO

LAS ÚLTIMAS DÉCADAS del XIX se vieron marcadas por una cantidad importante de inventos y avances tecnológicos, como la invención del teléfono por Graham Bell en 1876, o la aparición del motor eléctrico. Fue una época donde la industrialización da un *boom* impresionante; aunado a este avance y auge en lo tecnológico y en la mecanización de la industria, surge el procedimiento



Imagen 1.1. El vagón de Roger Fenton. "La carreta del artista," 1855.

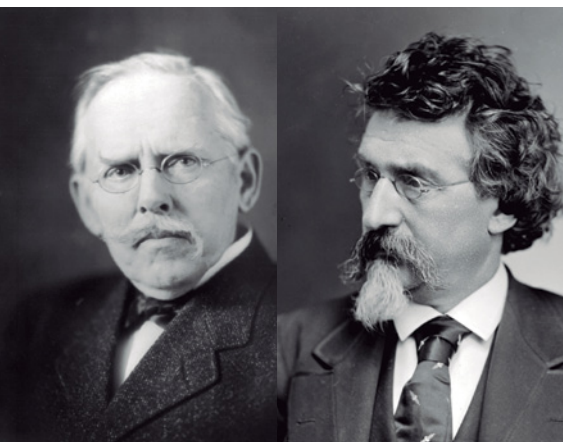


Imagen 1.2. Jacob Riis

Imagen 1.3. Mathew Brady



Imagen 1.4. 71st Highlanders por Roger Fenton, 1856.

de reproducción e impresión de imágenes llamado *halftone* (4 de marzo de 1880) que vendría a revolucionar todo el mundo de la impresión; ya que a partir de aquí sería posible por primera vez imprimir una fotografía en un periódico, por medios puramente mecánicos. Hay que aclarar que antes de eso las únicas imágenes que aparecían en los diarios se reproducían gracias al grabado, de hecho algunas imágenes estaban basadas en fotografías.

Al inicio no era viable utilizar fotografías para ilustrar las noticias en los diarios, por lo complicado que era imprimirlas rápidamente en el periódico, debido a que una de las principales cualidades del periódico es su inmediatez. Generalmente, las publicaciones que se daban el lujo de imprimir fotografías en sus páginas eran precisamente las que contaban con mayor tiempo para preparar la publicación (publicaciones semanales), éstas incluso podían llenar sus espacios únicamente con fotografías.

Lo importante de la inclusión de fotografías, es que se modificó la visión de las masas hasta el punto que el hombre tenía la oportunidad de visualizar acontecimientos que surgían fuera de su calle o de su pueblo, abarcando así la totalidad de su país o incluso de los países vecinos. Por medio de esta nueva tecnología fue posible abarcar más con la mirada, como si el mundo se achicara.

LOS PIONEROS

LA CENSURA SIEMPRE ha acompañado a la prensa desde su origen, ya fuera por escritos en contra de algún régimen, o alguna creencia religiosa; desde el inicio y hasta la actualidad la censura sigue pesando en la prensa escrita y en el fotoperiodismo, en parte debido al rechazo de la realidad por su crudeza. Este fenómeno lo ejemplifican perfectamente dos fotógrafos que podríamos considerar los precursores del fotoperiodismo: Roger Fenton y Matthew B. Brady, ambos fotógrafos de guerra

(1855 guerra de Crimea y 1861 la guerra de Secesión respectivamente). Los dos se embarcaron en la travesía de fotografiar la guerra, una tarea difícil en ese entonces por las limitantes que los procedimientos fotográficos permitían; era necesario llevar grandes carruajes que funcionaban como laboratorios y se sufrían las penalidades por el entonces proceso de emulsiónamiento, exposición y revelado, que era extremadamente laborioso (**fotografía 1.1**).

Sin embargo, cada uno de los dos se dedicó a fotografiar con distintos enfoques la guerra. El primero, sólo fotografiaba las cuestiones moralizadoras de la guerra (la cara buena), los soldados en formación, preparados, listos y siempre detrás de la línea de fuego (**fotografía 1.4**). A diferencia Brady con sus imágenes plasmaba en las placas los horrores de la guerra, toda esa destrucción y muerte que dejaba atrás (**fotografía 1.5**); sería Brady uno de los primeros fotógrafos que tuviera un interés en mostrar la realidad tal y como era, concediéndole una objetividad a estos documentos. Hay que aclarar en este caso que Fenton y su expedición fue financiada con la condición de no fotografiar nunca la destrucción y muerte que creaba la guerra, para no crear el terror en las familias de los soldados, y en la población en general; Brady, en cambio invirtió todo su dinero en tal empresa, incluso con capitales prestados. Brady a diferencia de Fenton no triunfó, nadie quería ver la verdad de la guerra, su idea de vender las fotografías fracasó, perdió toda su fortuna y tuvo que ceder todo su trabajo a su principal acreedor, quedando completamente en la ruina y sin su obra.

Es a partir de ese momento que la fotografía empieza a tomar un rol social y humanista, llegando a utilizarse como un instrumento de crítica social, primero con el caso de Brady y la guerra, poco tiempo después con Jacob A. Riis (Inmigrante danés llegado a Norteamérica en 1870) y Lewis W. Hine.

Riis era periodista de sucesos de un diario de NY; al ver que sus artículos, que denuncia-



Imagen 1.5. La clásica fotografía de Brady del camino hundido con Confederados muertos de la batalla de Antietam, 1862,



Imagen 1.6. Niños durmiendo en las calles de Nueva York, Jacob Riis, 1888.



Imagen 1.7. Pandilla en Skeeter Branch, St. Louis, Missouri, Lewis, 1910.

ban las desigualdades sociales, no tenían suficiente impacto recurrió a la fotografía. En pocos años la convirtió en su principal dedicación. Fue el primero en utilizar el flash de magnesio con una cámara de muy fácil transportación. Publicó un libro de gran importancia en la historia de la fotografía: *"How lives the other half"* que ilustra por medio de fotografías las miserables condiciones de vida de los inmigrantes en los barrios bajos de Nueva York. Igualmente es relevante su otro libro: *"Children of the poor"* también muy aplaudido (**fotografía 1.6**).

Lewis Hine con *"How the camera may help in the society uplift"* siguió sus pasos poco después. Utilizó la fotografía como herramienta entre 1908 y 1914 para fotografiar a niños durante su trabajo de 12 de horas en campos y fábricas, como en las insalubres viviendas de los *slums*, con el fin de evidenciar la forma de vida de los niños trabajadores en encargos para el *National Children Labor Comité de Estados Unidos* (**fotografía 1.7**). Dejó también constancia de la construcción del *Empire State Building*. Con su trabajo se logra por primera vez que la fotografía actúe como un arma en la lucha por el mejoramiento de las condiciones de vida de los estratos pobres de la sociedad.

Dentro de la fotografía social de esos años destacan: Adam Clark Vroman con sus reportajes sobre los indios americanos; y Arnold Genthe, alemán, que fotografió el terremoto de San Francisco en 1906.

Aunque los personajes anteriores buscaran eternizar las imágenes de momentos históricos o noticias sociales, su trabajo no pueden considerarse como periodismo, ni ellos ser nombrados fotógrafos de prensa. Sin embargo lograron llegar a la *fotografía documental* hasta cierto punto por accidente: los primeros que intentaban comercializar sus fotografías cumplieron en el proceso una labor de registro histórico, y los segundos al usar su material fotográfico como un instrumento únicamente para ilustrar y dar más credibilidad y fuerza a sus artículos. Ellos dejaron un precedente para que a partir de ese momento la fotografía pudiese y fuese usada en la prensa (diarios), apareciendo de esta forma los primeros reporteros-fotógrafos *profesionales*.

Trágicamente estos primeros *reporteros-fotógrafos profesionales* no eran dignos de llevar ese título, como dice Gisèle Freund "Al igual que en los primeros días de su invención, la fotografía atrae muchas personas sin cultura que creen haber encontrado en ese oficio fácil de aprender, un medio de ganarse la vida, sin que nada les haya preparado para ejercerlo" (1993, p. 98), fueron una especie de fotógrafos que llegaron, hasta cierto punto a ser despreciados por la incomodidad y el fastidio que generaban, de nuevo son las limitaciones técnicas de la época las que lo causan, al no existir aún el flash electrónico la forma de solucionar la falta lumínica en interiores era la combustión de polvo de magnesio, una idea muy astuta aunque no muy práctica. Generaba la suficiente luz para iluminar los motivos, aunque fuera de noche; pero también era muy capaz de cegarlos por breve tiempo, mientras despedía una humareda de un olor ácido y nauseabundo. No conformes con ser una molestia para los asistentes a eventos se atrevían a publicar fotografías de

personalidades de la época donde sus caras se veían cómica o grotescamente deformadas resultado de las muecas que hacían al ser atacados por la intensidad y agresividad de esos antiguos flashes; solo importaba sacar la foto de la nota no era relevante que el motivo saliera ridiculizado en el camino.

Fue cuestión de tiempo que los principales personajes e iconos empezaran mostrar su rencor y aversión a estos fotógrafos; parecía que solo buscaban humillarlos públicamente en los diarios. Esta antigua raza de fotógrafos no se preocupaba por la estética; sólo necesitaban que la foto, fuera clara, nítida y que fuese fácilmente imprimible. No se preocupaban porque el motivo saliera bien, ni que tuviera una buena composición o encuadre. La evidencia más clara de la crisis en el fotoperiodismo es que se optara por fotógrafos que soportaran el pesado equipo y no por quienes tuvieran el talento ni el conocimiento.

ALEMANIA LA CUNA DEL FOTOPERIODISMO MODERNO

POR SUERTE ESTA especie evolucionó en algo digno de llamarse *reporteros fotográficos* ellos fueron los que le dieron prestigio al oficio dejando atrás a los gorilas del polvo de magnesio. Esta nueva raza surge en Alemania, en la época de la *Bauhaus*, en un tiempo muy importante y definitivo para el diseño y la fotografía.

Esta etapa es rica en producción artística y gráfica, se desarrolla únicamente en el corto periodo de la República de Weimar, que gracias a su espíritu liberal permitió dicho desarrollo artístico. El punto clave es la aparición de la *Bauhaus* (escuela de arquitectura, diseño y fotografía), donde impartían clases los más importantes y celebres artistas de la época, como: *Wassily Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde y Laszlo Moholy-Nagy* este último sería uno de los fotógrafos más influyentes de la escuela y la época.

Todos los factores parecían en orden, todo estaba perfectamente dado, como si fuera un evento astrológico y los planetas se hubiesen alineado, era un momento de producción artística muy vasto, aunado a una república liberal que le daba impulso a la prensa dejando atrás la tan severa censura de los años de guerra (Primera Guerra Mundial). Aparecían así nuevas revistas ilustradas, como el *Berliner Illustrierte* y el *Münchener Illustrierte Presse*, los dibujos eran remplazados cada vez más por fotografías, y éstas se publican más y en más números; era sin duda la edad de oro del periodismo fotográfico.

La época había cambiado, el contexto era distinto, no se necesitaba más de esos fotógrafos molestos e incómodos, existían ahora nuevos fotógrafos que son muy similares a sus objetivos a retratar; todos unos caballeros, que por su educación, su manera de vestir y comportarse, podían y sabían cómo actuar en una noche de ópera o un baile, la idea era simple:

donde se tenía que ir de etiqueta, también ellos vestían de etiqueta. Poseían buenos modales, hablaban lenguas extranjeras. El fotógrafo ya no era un subalterno, incluso ya pertenecía a esa sociedad burguesa o aristócrata.

El más celebre de estos nuevos personajes fue el *Dr. Erich Salomon* (**fotografía 1.8**), nacido en Berlín y abogado de profesión. Comenzó con la fotografía prácticamente por accidente, más bien, literalmente por un accidente, Salomon contaba que:

Un domingo, estando yo sentado en la terraza de un restaurante a orillas del Spree, estalló una furiosa tormenta. Minutos después llegó un vendedor de periódicos y contó que el ciclón había derribado árboles y que una mujer había muerto. Entonces cogí un taxi y avisé a un fotógrafo. Luego ofrecí esos documentos exclusivos a la casa Ullstein. Me dieron 100 marcos a cambio. Entregué 90 marcos al fotógrafo y pensé que mejor hubiera sido que yo mismo hiciera las fotografías. Al día siguiente me compre una cámara. (citado por Freund, 1993, p. 103)

Así empieza la fructífera carrera de Salomon, por suerte su situación fue muy distinta a los fotógrafos antiguos (los pioneros), en ese entonces aparecen nuevas cámaras mucho más compactas, de fácil manejo, poco visibles y que además permitían tomar fotografías de noche y en interiores sin tener que utilizar aquellos arcaicos flashes. La *Ermanox* fue una pequeña y ligera cámara, provista de un objetivo *f: 2* de luminosidad sorprendente para la época. Esta cámara le permitió a Salomon inventar lo que ahora es una de las pautas del fotoperiodismo moderno: la fotografía cándida, que simplemente consiste en fotografiar gente sin que esta se dé cuenta (**fotografía**

1.9). Estas tomas al carecer de pose son más vivas y naturales. Esto generaría un gran cambio en la fotografía, pasando a un segundo plano la nitidez de la imagen y escalando a primer lugar el tema y la emoción que suscita.

Salomon practicaría todo lo posible su llamada fotografía cándida, buscando pasar desapercibido, nadie debía notar su cámara. Un punto importante era no usar flash para evitar alertar con el destello a sus motivos a retratar. Al inicio sería únicamente el ruido que generaba el disparador su delator, asunto que arregló fácilmente eliminándolo y mandando a construir un disparador especial que podía operar sin emitir ruido alguno.

Salomon tuvo lo necesario y más para ser un fotógrafo de prensa reconocido, tan solo en un periodo de tres años desde su debut, logra publicar un álbum de 102 fotografías bajo el título *Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados*. Él sabía que su *foto cándida* era la mejor herramienta para el género, además se arriesgaba, era creativo y muy versátil; buscaba la forma de tomar fotografías aun cuando fuera prácticamente imposible; si quería una fotografía, la tenía, y si no existía un camino para tomarlas él lo creaba. Salomon se las ingeniaba para meter su cámara e incluso tripie, en lugares donde era prácticamente imposible; su osadía era la tarjeta de presentación que lo diferenciaba de los demás, contaba con una paciencia infinita, esperaba el momento más adecuado para tomar sus fotografías. Muestra de ello es lo que escribió a lo largo del prólogo de su álbum:

La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un artesano, es una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira a obtener. Es una batalla continua. Hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aun trabajan con flashes,

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

Imagen 1.10. Stefan Lorant por Angus McVean.

Imagen 1.11. Felix H. Man. Mussolini con el comandante de las milicias fascistas Teruzzi, 1931.

Imagen 1.12. Sesión Fotográfica de Hitler por Heinrich Hoffmann, 1925.

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

Imagen 1.8. Erich Salomon.

Imagen 1.9. Fotografía del ministro Aristide Briand quien señalara a Salomon y gritara: "¡Ah, aquí está; ¡El Rey de la Indiscreción!". Erich Salomon, 1930.



pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. Hay que captarla en el momento preciso, cuando no se mueve. También hay que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tiene un deadline al que hay que anticiparse. Ante todo, un reportero fotógrafo debe tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; debe estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo de donde se desarrollan. Si hace falta, hay que recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salgan bien. (Freund, 1993, p. 105)

Él bien sabía que estos trucos no siempre podían salir bien y que en ocasiones uno sería sorprendido con cámara en mano y sin otra alternativa que retirarse, sin embargo él no se rendía tan fácil, de nuevo nos da un gran consejo, no tenemos por qué molestarnos o enfadarnos por no lograr nuestro objetivo (fotografía), él pensaba que lo mejor era tomar las cosas con una buena actitud y no marcharnos, sino al contrario quedarnos y tomar fotos de esa historia nuestra, casi como decir *bueno no tomé fotos dentro, que va, tomaré fotos fuera*, al fin de cuentas un buen fotógrafo es creativo e inquieto y puede realizar tomas magníficas sea cual sea el motivo.

El fotoperiodismo en la actualidad no consiste únicamente en fotografiar a los personajes más relevantes o ir detrás de acontecimientos que hacen revuelo, también va en búsqueda de noticias, de historias de la vida cotidiana, de las masas; en este subgénero del periodismo es donde el nombre de Stefan Lorant toma importancia (fotografía 1.10), como redactor en jefe de la *Münchener Illustrierte Presse* tendía a estimular reportajes y a que se contaran historias mediante la sucesión de imágenes, fue él quien concibió la idea de que el público no solo quería que le informasen de los hechos y gestos de los famosos, sino que el hombre *promedio*, por decirlo de una forma, se preocupa por temas que se relacionan con su propia vida.

Uno de estos reporteros fotográficos con estas tendencias más populares fue Hasn Bauman mejor conocido como Felix H. Man, seudónimo que usó como fotógrafo para diferenciarse de su antigua faceta de dibujante. Man trabajó en el *Münchener Illustrierte Presse* siguiendo la línea de Lorant (fotografía 1.11), cubriendo casi 80 reportajes con visiones populares donde reflejó la vida, las preocupaciones y diversiones de las masas.

Sin embargo, esta mencionada época de oro se terminó con la subida de Hitler como *Reichskanzler*, con él se acabaron las libertades de la prensa ilustrada alemana.

En este nuevo periodo, donde Hitler toma el control, existían criterios de fidelidad absoluta al Tercer Reich. Sólo se podían publicar las fotografías autorizadas por los organismos oficiales y por Heinrich Hoffmann, quien se convertiría en el hombre todopoderoso de la prensa ilustrada alemana. Hoffmann era uno de los más íntimos amigos de Hitler, él tenía el derecho exclu-

sivo de fotografiarlo y publicar fotografías de él y de todos los acontecimientos oficiales (imagen 1.12). Todos los periódicos y revistas debían de pasar por sus manos antes de publicadas.

Mientras tanto los que formaban parte de la elite intelectual y artística de la ya desaparecida República de Weimar no tuvieron otra alternativa que escapar víctimas de la persecución NAZI en Alemania. Algunos lo lograron, los que no tuvieron la misma suerte fueron encerrados en campos de concentración o fueron asesinados. Como el trágico caso del Dr. Erich Salomon que murió junto con su hijo en uno de estos campos.

Los que consiguieron escapar se dieron a la tarea de distribuir su conocimiento prácticamente por todo el mundo, permitiendo que aparecieran nuevas publicaciones y agencias. Las más relevantes: la *Picture Post* (1938) fundada por Lorant en Inglaterra, donde trabajaron Man y Hutton; y la *Agencia Magnum* fundada por Andrei Friedmann "Robert Capa" en Francia. Todos los que en algún momento realizaban la labor de reporteros fotográficos en Alemania propagaron sus ideas en el extranjero, cambiando para bien a toda la prensa ilustrada principalmente en Francia, Inglaterra y Estados Unidos.

LAS MASS-MEDIA MAGAZINES EN FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS

SERÍA LUCIEN VOGUEL, quien siguiera con la estafeta de las revistas alemanas de mentalidad liberal, al fundar la revista francesa *Vu* en 1928 (imágenes 1.13 y 1.14). Se rodearía de colaboradores excelentes y capaces, entre ellos el ya mencionado Capa. El 28 de marzo de 1928 Vogel anuncia el nacimiento de *Vu* de la siguiente forma:

Concebido dentro de una nueva mentalidad y realizado con nuevos recursos, *Vu* aporta en Francia un nuevo método: el reportaje ilustrado mediante informaciones mundiales...



Imagen 1.13. Lucien Voguel, editor y fotógrafo de la revista *Vu*, por Maurice Tabard, 1925.



Imagen 1.14. Portada de la Revista Francesa *Vu*, 18 de Febrero 1931.

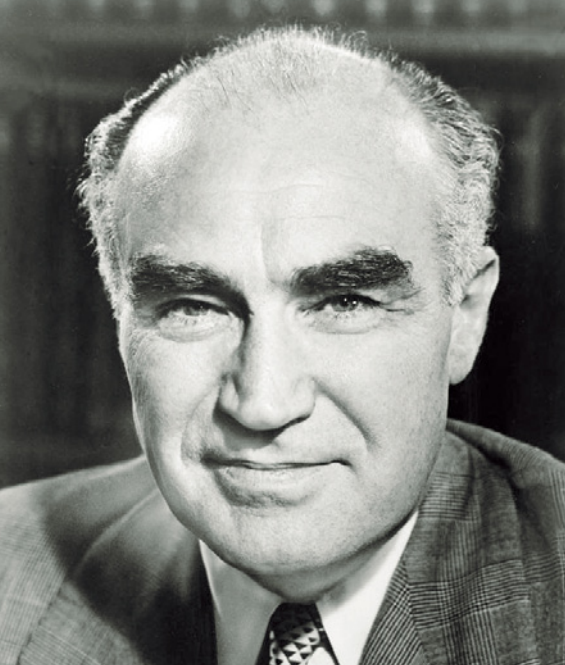


Imagen 1.15. Henry R. Luce, Fotógrafo fundador de Time Inc. y Life.

Desde cualquier punto donde se produzcan acontecimientos notables, llegarán a *Vu* fotos, reseñas y artículos. *Vu*, de esta manera, pondrá al público en contacto con el mundo entero... y pondrá al alcance del ojo la vida universal... páginas repletas de fotografías, que traduzcan por la imagen los acontecimientos políticos franceses y extranjeros... sensacionales reportajes ilustrados... los descubrimientos más recientes, fotos severamente seleccionadas... (Freund, 1993, p. 114)

Después de 8 años de estar al mando de *Vu*, Vogel es obligado por los accionistas de la revista a renunciar, debido a la tendencia de izquierda que *Vu* seguía a manos de su creador. Sin embargo, la aportación de Vogel había sido dada, *Vu* sería el precedente para surgiera su heredera *espiritual* en Norteamérica: *LIFE*, como diría Henry Luce "Sin *Vu*, *LIFE* no hubiese visto la luz del día" rindiendo así homenaje al hombre que hizo posible la primera revista moderna de fotografía en Francia.

LIFE nace el 23 de noviembre de 1936 (imagen 1.16), con el nuevo estilo del fotoperiodismo introducido por las revistas alemanas y por *Vu*, esto le sirvió para contar historias a base enteramente de series fotográficas. *LIFE* atrajo a los mejores fotógrafos, entre estos algunos de los que lograron huir de la Alemania nazi. *LIFE* tenía todas las de ganar: una historia bien sentada, buenos fotógrafos, progresos técnicos en el área de la fotografía y técnicas de impresión, donde es relevante mencionar la impresión a color y la publicidad, de la cual se mantenía la publicación, que jugara el rol más importante. Sin embargo, el problema de abrir las puertas a la publicidad en las publicaciones fue que en muchos casos los editores no se preocupaban por el lector como lector, sino como el lector de los anuncios. Ahora las revistas se volvían vendedoras de mensajes publicitarios.

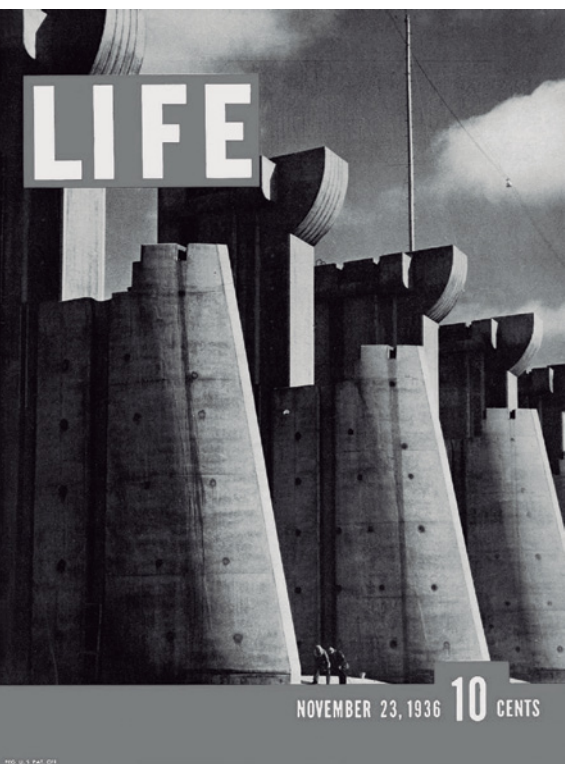


Imagen 1.16. Primer número de la revista LIFE, 23 de noviembre 1936.

TIME INC. Y LIFE

Ver la vida, ver el mundo; ser testigo de los grandes acontecimientos; contemplar el rostro de la pobreza y los gestos del orgullo; ver cosas extrañas - máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la Luna-, ver el trabajo del hombre, sus pinturas, torres y hallazgos; ver cosas que ocurren a miles de millas de distancia, cosas ocultas y descubiertas; cosas peligrosas que van a suceder; las mujeres que aman los hombres y muchos niños; ver y gozar con lo que se ve; ver y divertirse; ver y ser instruido. (Manifiesto de LIFE)

HENRY R. LUCE empezó su carrera periodística en 1921 como reportero del *Chicago News* (imagen 1.15). En 1967 poseía un vasto imperio de publicaciones y empresas: *TIME*, *LIFE*, *Sport Illustrated*, *Fortune*, un departamento editorial, cinco emisoras de radio, seis de televisión, fábricas de papel, bosques y explotaciones petroleras. *TIME Inc.* Ganaba casi 15 millones de dólares anuales y Luce cerca de 1.5 millones al año. Es sabido que *LIFE* llegó a ser la más famosa publicación mundial, varias publicaciones la imitaron, entre ellas *Loo* (1937, EU), *Picture Post* (1938, Inglaterra), *Match* (1938 Francia, posteriormente *Parist Match*) y *Epoca* (Italia). Otras se pasaron a la fórmula de *LIFE* como la *Collier's* y la *Saturday Evening Post*.

El activo más importante de *LIFE* eran los fotógrafos colocados alrededor del mundo, bajo la supervisión del director del departamento fotográfico Wilson Hicks (entre 1937 y 195). La utilización masiva y técnicamente perfecta de la fotografía daba a *LIFE* una gran carga de veracidad, ante la opinión popular de que la imagen no puede mentir, sin darse cuenta de su posible manipulación.

Sin embargo el sueño no duraría mucho debido a la inflación: el papel, la impresión, los gastos de envío, etc., se calculan que aumentaron para 1971 casi un 35%. *LIFE* tuvo que cerrar sus oficinas en el extranjero, reducir el número de empleados y suprimir la edición en castellano. Además la gran cantidad de suscripciones anuales le significa grandes pérdidas en especial en la época de inflación, los gastos postales aumentan 170% en cinco años y los contratos de publicidad quedan congelados. A todo eso se le añade una crisis de confianza con los anunciantes.

Al final la televisión fue la gota que derramaría el vaso, ésta avanzaba a pasos agigantados, se convertiría en la principal rival de las revistas por dos razones: la primera por la inmediatez del medio, las noticias se comunicaban a veces en el mismo momento en el que se producían los hechos; y la segunda que para 1970 costaba lo mismo un anuncio en página completa, que llegaba a 40 millones de personas, que un minuto en televisión, que se calcula llegaba a unos 50 millones de personas.

Fue cosa de tiempo para que *LIFE* muriera, a la edad de 36 años el 9 de diciembre de 1972. Cuando la *TIME Inc.* decide suspender su publicación, el modelo de revista gráfica clásica había desaparecido. *LIFE* trató de reinventarse como revista mensual en 1978, bajo un modelo diferente. *LIFE* dejó de circular en el año 2000. Las únicas revistas poco afectadas fueron las revistas especializadas. Razón por la que los dirigentes de *TIME inc.* deciden poner en marcha diversas revistas de este tipo. Los temas propuestos fueron: Salud, Viajes, Alimentación, Cine, Dinero, etc. En octubre de 1972 sale *Money*.

La situación sufrida por *TIME Inc.* no tardaría en llegar a Europa donde la inflación y la televisión empiezan a causar estragos en la prensa. Algunas de ellas ven una solución parcial en cambiar la temática de sus contenidos cayendo en el sensacionalismo, otras reducen la cantidad de fotografías optando por la parte escrita o deciden reducir el formato, algunas sencillamente desaparecen. Esta época es difícil para los reporteros fotográficos quienes ven cómo se extinguen sus fuentes de trabajo; aquí es cuando tienen que aprender a adaptarse y buscar nuevos medios para crear su trabajo ya fuese en publicaciones patrocinadas por empresas con temas científico-tecnológicos; incluso otros se pasan al bando contrario, a la competencia: la televisión, generalmente especializándose en los documentales.

ROBERT CAPA Y MÁGNUM

HAN SIDO VARIOS los fotógrafos que por su estilo e ímpetu han ido cambiando poco a poco a la fotografía fue el Dr. Erich Salomon con su capacidad de mimetismo en las clases altas y sus técnicas de ofuscamiento al tomar las fotografías cándidas, o el caso de fotógrafos que empiezan a captar la vida cotidiana de las personas, incluso los ejemplos más antiguos como el de Brady con sus fotos

de guerra, pero tenemos que mencionar a otro hombre ilustre en la fotografía: Robert Capa (Andrei Friedmann) (**imagen 1.17**), quien en la actualidad es el emblema del compromiso en la lucha contra el fascismo.

Un hombre intrépido y aventurero, nunca dudó en jugársela por una buena causa, él decía: "Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas es porque no estás lo suficientemente cerca." Como se mencionó anteriormente trabajó para la revista *Vu*. Una de sus fotos más reconocidas y famosas es un contrapicado de un miliciano republicano en el momento de recibir varios disparos al salir de una trinchera; el miliciano era Federico B. García y la foto fue tomada al norte de la provincia de Córdoba en septiembre de 1936 (**imagen 1.18**).

Era un hombre con fuerte convicción en sus ideales, parecía que estaba siempre presente en las noticias: cubrió la segunda guerra mundial, la guerra civil española, el conflicto chino-japonés, registró el desembarco de Normandía, el nacimiento del estado de Israel en 1948 y fundó junto a Cartier-Bresson y David Seymour la agencia Magnum. Este compromiso a sus convicciones de capturar el drama de la guerra, se ve reflejado incluso en su propia muerte causada al pisar una mina antipersonal en Indochina cuando tenía apenas 40 años.

Dentro de Magnum es importante mencionar a dos fotógrafos, el primero es Marc Riboud, quien es recordado por su fotografía de una estudiante enfrentando a una fila de soldados con bayonetas durante una protesta. Especialmente bueno es su trabajo de la China Maoísta o el de Chechenia. El segundo es Josef Koudelka quien con no menor compromiso que Capa nunca aceptó trabajos para revistas o cualquier otra publicación comercial. Su filosofía le llevaba a la conclusión de que entrar en el circuito comercial degradaba la esencia de la fotografía que él quería transmitir. Koudelka comenzó como fotógrafo oficial de teatros; pero pronto dejaría el teatro por seguir la vida de las comunidades gitanas por toda Europa.

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

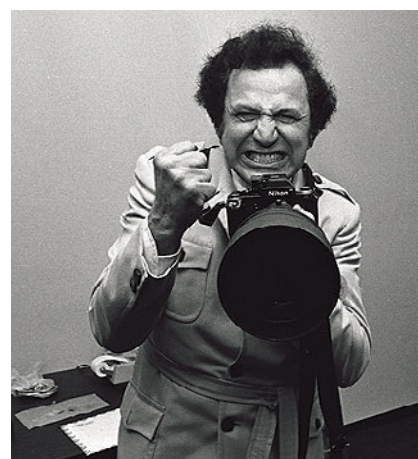
Imagen 1.17. Robert Capa.

Imagen 1.18. Muerte de un miliciano (originalmente *Death of a Loyalist Soldier*), fotografía de R. Capa, 1936.

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

Imagen 1.19. Ronal E. Galella.

Imagen 1.20. Fotografía de Ronal E. Galella siguiendo con sus cámaras a Jacqueline Kennedy.



SURGIMIENTO DEL PAPARAZZI

EN LOS AÑOS cincuenta en Italia, nace una nueva prensa dedicada a publicar la vida de las personas famosas de la sociedad. Con el destape que siguió a la segunda guerra mundial, proliferan este tipo de publicaciones. Nacen los *Paparazzis*, fotógrafos que se esconden para sorprender a los famosos con sus telefotos, posible gracias al avance tecnológico generado por la necesidad de espionaje en la Segunda Guerra Mundial. La importancia de la industria óptica es ineludible en esta nueva rama del periodismo. Los telefotos permiten estar lejos de la persona a retratar muchas veces sin ser visto.

Solo algunos de los fotógrafos de *espectáculos* contaban con el consentimiento de los famosos para fotografiarlos, incluso en ocasiones eran avisados para que se presentaran en algún evento. Sin embargo, muchos otros eran unos acechadores, algunos perseguían y acosaban a sus víctimas quienes eran atacados con ráfagas de flashes, algunos otros se mantenían ocultos y lejos, cual francotiradores, esperando el momento más inoportuno posible para fotografiar al famoso en cuestión.

El ejemplo más claro es el de Jacqueline Kennedy quien en 1971 y 1972 fue víctima de estos dos tipos de paparazis: El primero fue el fotógrafo Ron E. Galella (**imagen 1.19**), a quien denunció ante un tribunal para poder escapar de la caza que ella y sus hijos eran objeto incesantemente (**imagen 1.20**), Galella reclamaba que le impedían ganarse la vida: *"No quiero molestarlos, le explico al juez, busco imágenes espontáneas, fotos que carezcan de pose. Es lo que yo llamo mi modo, a la paparazzi, de hacer fotos"*, el juez dictaminó que Galella no podía acercarse a más de 45 metros de la Sra. Kennedy y sus hijos.

El segundo, la fotografió desnuda en la isla Scorpios donde ella tenía una propiedad; aquí lo interesante es que tal acción pareció una invasión de guerra, ya que llegaron flotillas de lanchas, con fotógrafos vestidos de submarinistas, provistos de teleobjetivos. Catorce de estas fotos fueron publicadas por la revista *Playmen*, revista erótica italiana para hombres.

El ya mencionado Galella ha sido uno de los personajes más destacados en la fotografía, por su contribución artística y aportación al legado periodístico. Tenía la capacidad de estar en el momento y lugar adecuados, consiguiendo capturar algunas de las imágenes más icónicas de la farándula. Fotografió a Marlon Brando (quien en alguna ocasión le diera una paliza, por lo que Galella se acostumbró a llevar un casco de fútbol cuando Brando estaba cerca), Mick Jagger, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Cary Grant, David Bowie, Michael Jackson, entre muchos otros. Galella tenía un estilo que le permitía plasmar a sus protagonistas de una forma natural y siempre con un aura "glamorosa" que nada tiene que ver con la mayoría del periodismo que se realiza hoy en día en torno a los famosos. Indicaba en una entrevista para la revista *Vice*:

Cuando hacía fotos, mi estilo era muy espontáneo, sin preparativos o ensayos. Incluso mi membrete lo decía: *"Fotografía al estilo paparazzi"*. Yo quería emociones reales, mientras que hoy en día todo es pose. En una premiere, el paparazzo simplemente grita los nombres de los famosos; quieren que los famosos miren directamente a sus cámaras. Yo quería gente que hiciera cosas reales. Eso es lo que hace que las fotos sean buenas: emociones genuinas. Queremos ver a los famosos en situaciones humanas, así podemos decir, *"¡Mira, son como nosotros!"* Las fotos cuentan una historia mientras las personas que aparecen en ellas están haciendo otras cosas, mientras que una foto en la que se está posando no cuenta nada. (Way, 2012)

FOTOGRAFÍA DE GUERRA

LA FOTOGRAFÍA DE guerra ha estado presente desde el nacimiento de la fotografía documental, ya se mencionó el caso de la guerra de Secesión y la de Crimea. Desde ese entonces pareciera que la fotografía y la guerra son amigos inseparables. No obstante, tiene que ver con el hecho de que la historia misma de la humanidad se ha visto plagada por conflictos bélicos, y la fotografía no hace más que dejar un registro de la historia. No es de extrañar que las estampas asociadas al fotoperiodismo casi siempre hablen de guerras. Vietnam fue un conflicto que vio pasar a muchos y muy buenos fotógrafos. Philips Jones Griffiths (Galés) fue uno de ellos. Ya había cubierto en 1962 la guerra de Argelia. En un principio sus fotografías pasaron desapercibidas hasta la publicación del libro *Vietnam Inc.* Se dice que trató de intervenir al ver

Imagen 1.21. Eddie Adams.

Imagen 1.22. Fotografía del momento previo en que un general de la policía survietnamita le disparará a un prisionero del Vietcong. Eddie Adams, 1968.



las atrocidades de los soldados estadounidenses sobre un grupo de mujeres y niños de una aldea (violaciones y asesinatos), “*Ellos son civiles*”, arguyó. “¿*Qué civiles?*”, fue la respuesta de los soldados de Estados Unidos.

Algunos fotógrafos han obtenido premios por sus imágenes del conflicto en Vietnam. El premio por excelencia es el *Pullitzer*; en 1969 Eddie Adams lo ganó por la imagen del jefe de policía sur-vietnamita asesinando de un tiro en la sien a un oficial del Vietcong (**imágenes 1.21 y 1.22**); cuatro años más tarde el premio se lo llevó Hyunh Cong por la foto de una niña huyendo de un bombardeo. El valor ético de estos premios más allá del fotograma específico es nulo. Los premios en las guerras siempre los entrega una de las partes en disputa. En los últimos años ha sido muy cuestionada la famosa toma de Joe Rosenthal de la toma de Iwo Jima (Segunda Guerra Mundial) donde soldados americanos levantan la bandera estadounidense en señal de victoria, en la cima el monte Iwo Jima. La foto la difundió Associated Press y le hizo valedor de un premio *Pullitzer* a Rosenthal, aunque está confirmado que fue hecha después del combate y posada.

Existe un debate sobre la posible ética en este género tan crudo, algunos satanizan la labor de los fotógrafos que cubren estas notas, siendo considerados como dijera Barthes *agentes de la muerte*. Podríamos criticar que estos fotógrafos reciban premios por capturar la desdicha y sufrimientos de otros. Se podría decir que su trabajo es eternizar dichas escenas para evitar que vuelvan a suceder. Sin embargo, existe una gran riesgo en este trabajo, como escribiera Adams en la revista *Time*, sobre la fotografía que le diera el *Pullitzer*:

El general mató al Vietcong; yo maté al general con mi cámara fotográfica. La fotografía sigue siendo el arma más poderosa del mundo. La gente cree en ellas, pero las fotos mienten, incluso sin ser manipuladas. Sólo son medias verdades. Lo que la fotografía no preguntaba era ‘¿Qué hubieras hecho tú de haber sido el general en aquel tiempo y lugar, en ese caluroso día, y de haber sido tú el que capturó al supuesto tipo malo después de que hubiera volado por los aires a uno, dos o tres soldados americanos?’.

Este tipo de fotografías tienen muchos riesgos, no solo el que implica capturarlas o la posible cuestión ética, o las consecuencias inesperadas que pueden causar dichas imágenes si el mensaje no llega al receptor como debiera como el fotógrafo deseara. Lo que no entiendo es: ¿Cuál es la razón de otorgar un premio?

Rafael Sánchez Ferlosio escribe dos sentencias sobre este dilema: “*Fotografías de hambrientos y de muertos utilizadas como propaganda para solicitar nuestro socorro: vender los sufrimientos de las víctimas en su propio beneficio*” y “*Siempre hay un hijo de la gran puta capaz de esperar horas al suicida indeciso en la cornisa del rascacielos para poder fotografiarlo en el aire un instante antes de estrellarse contra el suelo*” (citado por Sánchez, 1999, p. 41).

LA NUEVA ERA

PARIS MATCH, LA revista francesa envió en enero de 1964 un avión con sesenta reporteros a tierra santa para cubrir la visita del Papa Pablo VI, así ganó la carrera a sus competidores y publicó las mejores imágenes e informaciones antes que otros. A partir de entonces la mayoría de los medios empezaron a comprender algunos principios de movilización y velocidad de transmisión de sus imágenes, que ahora se siguen usando; tan solo unos minutos después de ocurrir la noticia ya ilustran sus portadas.

La crisis de los alegres sesenta hace desaparecer muchas revistas (algunas se volvieron a editar más adelante o en otro formato menos periódico), los medios de masas, la radio y la televisión se instalan en los hogares de todo el mundo. La lectura necesita de mucho más tiempo y esfuerzo por parte del espectador que sus competidores. La vida se vuelve más activa y la lectura requiere tiempo que no se encuentra. Sin embargo, las publicaciones de la primera mitad del siglo XX son fundamentales para el crecimiento de la fotografía. Hay imágenes periodísticas que han ayudado mucho a despertar la conciencia social de grandes comunidades. Y aunque no hay prensa objetiva ya que todas pertenecen a grupos financieros; hay publicaciones específicamente para entusiastas del arte fotográfico: *Photo Life*, *Camera Arts Magazine*, *Black & White Magazine*, *Outdoor Photographer*, *Photo Vision*, *Photo Notes*, *Minotaure* y otras son publicaciones dedicadas a la fotografía en particular.

En otro grupo de publicaciones estarían las que se dedican específicamente a los reportajes de viajes, investigaciones antropológicas, naturaleza, deportes, etc. La más conocida sin duda es *National Geographic*. Buscan a los mejores reporteros de naturaleza, tiene un gran cuidado en la impresión y la calidad de sus imágenes supera con creces a la gran mayoría de los medios actuales.

Está claro, pues, que los medios impresos son y han sido el apoyo fundamental de lo fotográfico desde sus inicios y su importancia como divulgadores de la labor de tantos artistas. De unos años a la fecha muchos de estos medios se trasladan a internet. Es más sencillo ver treinta revistas en internet que volver del kiosco con un cargamento enorme de papel couché. La red hace de la divulgación de materiales gráficos una cuestión infinitamente más sencilla que los medios de los años sesenta o setenta del siglo pasado. Quizá, el destino de todas estas publicaciones está ahí, en la red.

LA IMAGEN DEVALUADA

DEFINITIVAMENTE LA EXPLOSIÓN de los últimos años hace que el público occidental reciba más información de la que puede asimilar, esta saturación solo lleva a la devaluación de la imagen. Y es importante revalorizarla, en caso contrario va a ser muy difícil que creen conciencia imágenes que hasta hace poco producían escalofríos al verlas.

La situación de los fotógrafos de noticias hoy en día es muy difícil. Larry Towel la define así:

... hay fotógrafos que trabajan muy bien para los servicios informativos, mucho mejor que yo, de manera que ese tipo de trabajo se los dejo a ellos. Mi fotografía puede que tenga relación con las noticias, pero mi interés es llevar a cabo un reportaje, de manera que no compito con la televisión, cuya área es la de inundar de luz pequeños retazos de la realidad en lugar de revelarnos una imagen total. Antes de la era de la televisión, según me han dicho, a los fotógrafos les eran asignados reportajes de larga duración. Ahora se pretende que corramos detrás de las cámaras de televisión y recojamos pedazos de sonidos, en lugar de ejercer periodismo gráfico... (citado por Fede, 2007)

Dicho por uno de los fotógrafos más cotizados, además de uno de los más galardonados: con el *Roloff Beny Photography Book Award* por *El Salvador* (Abril, 1999); el *Alfred Eisentaedt Award* por *Portraiture Essay* (1998); el *Oskar Barnack Award* (1996); el *Ernst Haas Foundation Award* (1995); el *World Press Photo of the Year Award* (1994); y el *World Press Photo Award* (1993).

Han existido épocas mejores que otras para la fotografía, lo cierto es que la cultura de la imagen fija está perdiendo su tirón inicial en pro de la televisión. No quiere decir que vaya a desaparecer, en realidad eso es poco probable, sin embargo, es todo un hecho que la fotografía ha sido desplazada, ya que la televisión es el medio de comunicación que requiere de menos esfuerzo para contemplarse, si es que acaso requiere de un esfuerzo. Que fue justamente lo mismo sucedió cuando la foto reemplazó a la crónica escrita. La cuestión de revalorizar todos los medios ya sean escritos, de imagen fija o sonoros (la radio) es vital ya que despiertan y alimentan la imaginación del individuo. No es el caso de la televisión que se olvida de lo fundamental: la interacción. En cambio la imagen fija permite, a diferencia de una pantalla, con un sujeto en movimiento fijarse mejor en los detalles. "...según la perspectiva que nos define como modernos, hay un número infinito de detalles. Las fotografías son detalles. Por lo tanto, las fotografías se parecen a la vida. Ser moderno es vivir hechizado por la salvaje autonomía del detalle..."; nadie podría decirlo mejor que Susan Sontag (citada por Fede, 2007), gran aficionada a la fotografía.

EL FOTOPERIODISMO

COMO YA SE pudo ver el fotoperiodismo surge debido a sus propias características; esta posibilidad de captar, aparentemente, los hechos tal y como son. En un inicio era un auxiliar mismo de la noticia, pero pronto su importancia y peso se irían descubriendo no como un apoyo o herramienta del texto, sino que tomaría una relevancia a la par del texto; aunque en la actualidad no se reconozca del todo. Este peso se vería fundamentado en la veracidad de las fotos, en la realidad, en esta imagen como testigo de los hechos, serían estas las pruebas de la realidad. Surgiría como un documentalismo aplicado, un documentalismo inmediato y listo para la publicación diaria.

Aunque también podría decirse que éste nació "... cuando las Empresas Periodísticas, se dieron cuenta de la ventaja ofrecida por la imagen, para hacer más rentables sus medios al incluir testimonios fotográficos destinado a poner al alcance de los mismo, imágenes de los hechos y sucesos más variados bien para ilustrar las crónicas de sus redactores o enviados especiales." (*Castellanos, 2003, p. 24*).

La fotografía de prensa más que ser un oficio, una carrera profesional o un *simple trabajo*, es una forma de vida, es un grupo de ideales y valores que se ven reflejados en la acción fotográfica. Un fotógrafo siempre tiene que estar listo y preparado, tiene que estar todo el tiempo con el instrumento de su trabajo: su cámara; ya que nunca se sabe dónde o cuándo puede generarse algún acontecimiento digno de fotografiar, o si podrían estas imágenes generar una crítica social o política y darle la vuelta al mundo. Las noticias ocurren en cualquier lugar, en cualquier hora del día o de la noche y no dejan de suceder en ningún momento. Un fotógrafo de prensa tiene la oportunidad y obligación de estar siempre a primera fila en el transcurrir de la historia con su cámara y él como testigos.

¿FOTÓGRAFO DE Prensa, PERIODISTA GRÁFICO O FOTOPERIODISTA?

EL PERIODISMO Y la fotografía han creado un ser capaz de ilustrar un acontecimiento y transórmalo casi instantáneamente en noticia, un sujeto capaz de informar de manera precisa y veraz a través de la imagen. La fotografía puede documentar, exponer y transmitir sentimientos, dar lugar al recuerdo y a la sensibilización del alma; pero, es el carácter informativo, documental y de denuncia que presta un acto fotográfico a la sociedad, el que es de interés para el periodismo. Esta intersección entre periodismo y fotografía define una profesión que en la actualidad es referida por medio de distintos conceptos, algunos le hacen honor y otros no tanto. Los términos más recurrentes son: fotoperiodista, fotorreportero, fotógrafo de prensa y periodista gráfico.

Fotógrafos de prensa. Consiste en los profesionales de la fotografía que en lugar de hacer otro tipo de fotografías, captan imágenes para los medios de comunicación impresos o digitales. El agregado simplemente indica su motivo a fotografiar y no así una especialización formal.

Periodista gráfico. Este concepto busca obtener un mismo grado profesional en cuanto al status laboral (igualdad entre el periodista escrito y el periodista gráfico) y a la vez hacer la distinción entre el periodista *común* (sin añadido) y el periodista con el añadido de *gráfico*. Sin embargo, este término se refiere tanto a los periodistas que hacen uso de una cámara fotográfica como de una cámara de video. Usando esta lógica podríamos llamarlo también *periodista fotográfico*, para referirnos así únicamente al profesional que hace uso de una cámara fotográfica.

Antonio Alcoba López indica, en su libro *Periodismo Gráfico*, "Nosotros, pese a todo, continuamos considerando al profesional de la fotografía de prensa, simple y llanamente como periodista." (citado por Castellanos 2003, p. 26). Es cuestión de tiempo que periodistas y periodistas gráficos comiencen a darse cuenta de que ambos se encuentran, como dice Alcoba "embarcados en la misma nave" (citado por Castellanos 2003, p. 25). El término *periodista* no solo se refiere al reportero o a quien escribe la noticia, hay muchas clases de periodistas, por ejemplo: *los columnistas, los jefes de redacción, los fotógrafos, los camarógrafos (videoperiodista), los corresponsales, los diseñadores de redacción y los editores-sustitutos (copia-editores)*. Como indica el *Diccionario de la Lengua Española* (vigésima segunda edición) un periodista es la "Persona profesionalmente dedicada en un periódico o en un medio audio visual a tareas literarias o gráficas de información o de creación de opinión".

Fotoperiodista. Este término surge de igual modo para hacer una distinción entre el periodista "común" y el periodista gráfico que emplea una cámara fotográfica. Sin embargo, este término en particular se refiere a un profesional especializado *a la información gráfica de prensa y a la fotografía*. Pudiendo ser este un fotógrafo profesional especializado en el lenguaje y técnica periodística; o un periodista de profesión especializado en el lenguaje y técnica fotográfica.

El término ya no indica un simple agregado "de prensa" o "gráfico", o una vil distinción laboral. No son dos palabras que se ponen una a lado de otra o que se unen por medio de un nexo para intentar ser algo distinto o parecer mas profundas. Coloquialmente se dice que dos cabezas piensan mejor que una y que tres mejor que las dos anteriores, pareciendo que entre mas palabras o cabezas se junten el resultando siempre será mejor. Sin embargo, no es lo mismo que dos elementos trabajen separados en una misma acción, a que éstos se correlacionen e interactúen entre si, llegando a una aparente fusión donde ahora trabajan como uno solo. Hasta ese momento cuando las dos cabezas piensen como una sola, podrán ser mejor que una, dos, cinco o cien cabezas. Esta es la idea del término fotoperiodista, son dos disciplinas que sin perder su identidad se fusionan con la intención dar origen a nuevos conocimientos, a los que por si solas nunca podrían llegar.

Fotorreportero. Este término al igual que los anteriores es usado sin distinción para referirse al trabajo del periodista-fotógrafo. Título que se aplica al periodista dedicado a elaborar reportajes o recoger noticias en el lugar en que se producen. Sin embargo, el término reportero se refiere más a una función que se cumple (reportar) y a un puesto laboral de menor jerarquía, que a una profesión.

El periodista ve mas allá de lo que se dice o muestra, no se queda con un discurso superficial, el lo cuestiona, lee entre líneas, estudia el caso y lo investiga con diferentes fuentes; en cambio, el reportero simplemente se presenta, toma nota y se va con lo que se dijo o muestra, únicamente reporta, esta es la gran diferencia entre reportero y periodista, razón suficiente para dejar de usar estas palabras como sinónimos. En el caso de la fotografía en el periodismo existen fotoperiodistas y fotorreporteros, la diferencia entre estos es la misma y radica en la profundidad y planeación del trabajo. El fotorreportero sólo cubre y entrega la noticia en forma de imágenes, el fotoperiodista investiga la noticia, la comprende y la narra sin permitir confusión alguna por medio de fotografías. El resultado del fotorreportero son instantáneas empleadas para ilustrar la noticia; el del fotoperiodista es la noticia misma.

Ya depende de como cada fotógrafo-periodista valore su profesión y prefiera o exija ser llamado de alguna forma en particular, por mi parte, yo sólo podría aceptar que se refieran a mí como un fotoperiodista.

FUNCIONES DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO DOCUMENTO

COMO YA SE ha mencionado la fotografía de prensa mantiene un emparejamiento cercano con la fotografía documental, se puede decir que después de verse publicada, toda fotografía pasa a convertirse en un documento que registra algún acontecimiento, podría indicarse que la fotografía de prensa pasa a ser uno de los géneros de la fotografía documental. Al ser un documento, la fotografía de prensa cuenta con las mismas funciones que la fotografía documental, más su cualidad inherente como una fuente de información.

A pesar de que se le considere a la fotografía como un reflejo de veracidad y objetividad, hay que estar conscientes que la misma fotografía implica una elección muy definida de la imagen por el fotógrafo, como dice Daniel Aguilar (Conferencia dada en la Academia de Artes Visuales, 2010): "Para tener una fotografía objetiva, uno tendría que tomarla en los 360 grados", refiriéndose a que hay muchos ángulos desde los que se puede tomar una fotografía así como sitios y puntos de vista; toda esta visión cambia según el lente utilizado y como dice la expresión popular "Todo depende del cristal con el que se mire". En una noticia existen distintas posturas y enfoques para narrar o representar la realidad, generalmente están: nuestra versión como

fotógrafos, la del periodista (escrito), la de los protagonistas de la noticia, la de espectador ajeno a la prensa, entre otros.

Si bien existen diversas formas de ver la realidad, Dubois (citado por Sánchez, 1999, p. 38) escribe sobre tres consideraciones en cuanto al valor documental de la imagen fotográfica:

- **Verosimilitud.** Indica que la fotografía es un reflejo de la realidad, es una reproducción idéntica de lo real.
- **Símbolo.** Es una interpretación o transformación de la realidad, como una creación arbitraria, ideológica, cultural y perceptualmente codificada.
- **Índex.** La imagen está vinculada inseparablemente a su referente.

La imagen fotográfica forma parte de un documento, el material fotoperiodístico se convierte en fragmentos de historia, de realidad y de la vida. Como indica Alfonso Sánchez Pórtela:

El valor de la fotografía como documento es indiscutible por ser reflejo, o mejor dicho calco fiel, de aquel instante o momento del que se necesite una auténtica acta. Tiempo, imagen, lugar, son fijados en una fracción de segundo para la eternidad. Es el gran documento válido de nuestro siglo. Así, el archivo histórico adquiere el valor desde un ayer que se hace historia, valor que se incrementa con el pasar del tiempo. (citado por Sánchez, 1999, p. 39)

Lo ideal sería o más bien debería ser que todo fotorreportaje fuese publicado y expuesto para su difusión, a pesar de que sean pequeños fragmentos de la historia si éstos se guardan y esconden al público es como si no existieran. En la actualidad hay tantas cosas que están desapareciendo por el ritmo de vida tan acelerado que se tiene, ¡Tantas cosas que desaparecen!, Podríamos pensar en la conservación o modificar nuestros actos para rescatarlos de su inminente extinción, pero si ya ni siquiera tenemos tiempo para hacerlo, la fotografía sería la herramienta perfecta para dejar un recuerdo, su historia, una existencia aparente. Pero, si estas imágenes se guardan y se veda su existencia para el público, no cambiaría en nada, serían fragmentos perdidos y olvidados de la historia. Esa es la gran razón por la que el fotoperiodismo busca una democratización de la imagen para su libre observación, crítica y disfrute.

Se puede decir que cuando una fotografía documental busca notificar un hecho actual, cuando busca informar, ésta se convierte en fotoperiodismo. Estas imágenes pueden decantar en dos caminos distintos, según las funciones fundamentales del periodismo: informar o generar opinión, todo depende del autor.

La idea de *informar* tiene que ver con la *actualidad*, con el transmitir los hechos tal y como se viven en el momento que suceden, la fotografía por medio de esa imagen logra atrapar el tiempo y el espacio en un mismo sitio, mostrando cosas que para un ojo humano podrían pasar desapercibidas,

es como si mostrara lo invisible. Como toda fotografía de prensa, ésta busca ser leída, llegar a alguien y que se entere de lo que esta pasando, contarle lo que pasa de una forma rápida y sencilla, sin dar cabida a una confusión o interpretación errónea. Si esto pasara la interpretación del lector ya no sería la realidad, sino un imaginario y por ende ya no sería fotoperiodismo.

Abreu sostiene que la segunda función del periodismo busca: "orientar al lector para exponer ideas, juicios, pareceres y creencias sobre ellos, es decir, opinar... (Y), la imagen ideal para opinar es aquella rica en connotaciones." (citado por Castellanos, 2003, p. 47). Con respecto a esto último Domenec Font indica que:

... la imagen está constituida por un entramado de signos codificados que proponen una lectura plural, que va más allá de lo que ella muestra, de lo puramente denotado... detrás de lo aparente, hay un inventario de sistemas de connotación, una serie de elementos que se ponen en relación formal y que, en último término, definen la naturaleza de los mensajes. En conjunto, estos significantes que no se muestran directamente integran lo que denominamos retórica de la imagen. (citado por Castellanos 2003, p. 47)

Según estas funciones la fotografía de prensa se puede dividir tal y como lo hace Mariano Cebrián Herreros (Sánchez, 1999, p. 44) en nueve tipos:

1. **Noticiable:** Valor de noticia, integrada en un texto
2. **Documental:** Aporta mayor realismo a los textos
3. **Simbólica:** Símbolo de una realidad
4. **Ilustrativa:** Sin carga informativa, aunque la tuviera en el momento en que se toma.
5. **Retrato informativo:** Identifica a los personajes.
6. **Secuencia:** Testimonio genérico en varias tomas
7. **Costumbrista:** Situaciones de la vida cotidiana.
8. **Humorística y de Curiosidad:** Hechos de actualidad vistos desde este prisma.
9. **Especializada:** Especialización informativa, según el género de prensa.

Aunque esta división surge como un intento de clasificación de la fotografía de prensa se tiene que notar que todo fotorreportaje busca o tiene una función noticiable, ya que su razón de ser es la noticia misma. Además, también puede considerarse como un subgénero de la fotografía documental. Y a pesar de que traten tanto la fotografía documental como el fotoperiodismo, de ser un reflejo fiel a la realidad siempre cargarán con un valor simbólico que se distinguirá al interpretar una imagen. Por último, toda fotografía periodística ilustrará acontecimientos, hechos o noticias. De tal forma que estos cuatro primeros puntos se pueden encontrar en cualquier fotografía de prensa y tomarlos como funciones de la imagen, más que como una clasificación.

Los últimos puntos nos ayudan a encontrar una clasificación para los tipos y géneros de fotoperiodismo. Incluso pudiendo incluirlos todos en el punto nueve como una función especializada, entrando en ésta los retratos informativos, lo costumbrista, la humorística y de curiosidad, y agregando las ya especializadas como deportes, entretenimiento, política, etc. El punto seis que se refiere a la secuencia más que un tipo de fotografía o función es una solución gráfica, como el tomar una fotografía a blanco y negro, a color, el usar una película o un ISO en específico, etc. Simplemente son formas que uno decide para contar una historia, pudiendo narrarla con una sola imagen o una secuencia de ellas, quizá como a modo de historieta utilizando el apoyo de pies de foto como viñetas.

CLASIFICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

LA PRENSA ACTUALMENTE está saturada de una cantidad impresionante de imágenes, ocasionando que sea cada vez más necesaria una clasificación de estas para dilucidar el tipo de contenido que presenta. Como dice Pepe Baeza:

Necesitamos cajoncitos donde poner las cosas, aunque tengamos que revisar constantemente en que cajón debe ir cada una y, por supuesto, necesitamos experimentar, en el registro artístico y desde la provocación crítica, con el cambio de lugar de los cajones y de sus contenidos e, incluso, ver qué pasa si los colocamos y mezclamos todo lo que contengan. Pero respetando que cada cajón contenga lo que le pertenece para, simplemente, encontrar las cosas cuando las buscamos. (2007, p. 27)

Para poder realizar cualquier clasificación de imágenes en la prensa contemporánea es necesario conocer la finalidad y uso que se les da a estas imágenes y el contexto en el que se encuentran inmersas. Esta función no busca otra cosa más que clarificar los contenidos, para preservar su función crítica dejando de lado su posible uso con fines persuasivos (publicidad y mercado).

Esta clasificación ayudará a enfatizar la singularidad de cada tipo de imagen y consecuentemente, de oponerse a la simplificación del gusto, que no es más que un simple mecanismo de control de mercado, que busca eliminar toda actitud crítica y reflexiva. En toda publicación aparecen muchos tipos de imágenes, pero las *fotografías de prensa* son únicamente las que son, planificadas, producidas o compradas y finalmente publicadas en la prensa como contenidos propios. Éstas se dividen en dos tipos de imágenes: la *fotoilustración* y el *fotoperiodismo*. En este texto nos enfocaremos únicamente en las imágenes fotoperiodísticas.

La **fotoilustración**, es toda imagen fotográfica ya sea compuesta de fotografías o de una fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración. Tiene como finalidad la mejor comprensión de un hecho, de un concepto o de una idea, a través de procedimientos de retórica visual y de simbolización. Se caracteriza por depender de un texto previo que marca y origina la imagen; esta imagen debe explicar dicho texto, esclarecerlo o generar en el destinatario un afán de aproximación a los contenidos del texto.

El término **fotoperiodismo** se refiere indistintamente a la función profesional desarrollada en la prensa, a un tipo de imagen canalizada por ésta. Sánchez Vigil expresa: "Notificar un hecho real es informar. Notificar un hecho real mediante imágenes fotográficas es fotoperiodismo. En la imagen fotográfica están unidas información y opinión, si bien el autor puede decantarse por una u otra." (1999, p. 41). Lewis, Vigil escribe:

... el fotoperiodismo se vincula con la actualidad... el fotoperiodismo tiene como objetivo prioritario contar la historia que se vive en el momento en que se produce: el fotógrafo captura el tiempo, congela el movimiento y revela lo invisible con inigualable realidad. La meta del fotoperiodismo es contar al lector qué había allí, claramente, rápidamente y sin misterio, confusión o enigma. (citado por Sánchez Vigil, 1999, p. 41)

El **fotoperiodismo** tiene el compromiso con la realidad, como en el documentalismo, escribía Eugène Smith, el fotoperiodismo es un *documentalismo con un propósito*. Este propósito se ve fundado en el encargo y en la voluntad mediática de difusión.

LOS GÉNEROS EN LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

LAS IMÁGENES OBTENIDAS por el fotoperiodismo se clasifican de acuerdo con su finalidad, uso y en el estadio en el que se registran. La clasificación de la fotografía de prensa suele ir de la mano con los géneros periodísticos tradicionales (espectáculos, deportes, moda, etc.), está fundamentada en la fotografía de actualidad, determinada por la inmediatez y en el reportaje, donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo. Sin embargo, podríamos enmarcar estos géneros periodísticos en cuatro grupos:

La fotonoticia. Según Castellanos (2003) se compone de fotografías que se obtienen por medio de la cobertura periodística por parte de un de un medio, según la oportunidad y las prioridades informativas del mismo. Deben ser fotografías fundamentalmente informativas, contundentes y claras, que dejen de lado la interpretación.

Por su lado, Jochen Schlevoigt puntualiza:

Sirve para representar las relaciones de una realidad concreta. Su método es reflejo fotográfico de varios detalles característicos, cuya combinación ofrece al lector una imagen relativamente compleja de la realidad. A la fotografía (o a la serie fotográfica) se agrega un texto complementario que aclara y señala las relaciones entre las diversas partes del todo, aspectos no susceptibles de ser comunicados sólo gráficamente, resumiendo el significado y trazando su perspectiva. (citado por Castellanos, 2003, p. 39)

De acuerdo con Carlos Abreu Sojo (citado por Castellanos, 2003, p. 40), algunos elementos que apuntala la concepción del género de la fotonoticia son:

1. *Una o más fotografías.*
2. *Suceso importante.*
3. *En su culminación o momento de desenlace.*
4. *No ha llegado a los públicos masivos.*
5. *Tema lacónico y expresivo.*

El reportaje fotográfico. Este género aborda una historia de interés general y de cierta complejidad, desarrollado en un lugar y durante un tiempo, que se cuenta a través de una serie de imágenes, que ofrecen varios ángulos de una problemática.

Roman Gubern lo define como la fotografía que :

... adquiere duplicata de espacios/instantes no previamente organizados por el fotógrafo y privilegiados desde el punto de vista de su significación histórica, deportiva, etnográfica, zoológica, etc... (y tiene un interés) por su función histórica de testimonio irónico de un acontecimiento fijado permanentemente sobre un soporte, como por su importante función social. (citado por Castellanos, 2003, p. 41)

De acuerdo con Ludvik Baran el reportaje fotográfico:

“informa, anuncia, enfatiza, recuerda, celebra, advierte, elogia, acusa, capta los momentos más vergonzosos de la vida, grita, lucha y triunfa... El reportaje fotográfico es la conciencia del mundo, de la vida, y a veces se transforma en un documento histórico, tanto más precioso, cuanto más antiguo.” (citado por Castellanos 2003, p. 42)

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

1. *Reportaje de noticia.* Motivado por alguna noticia compleja o inmediata. Permite una profundización en los antecedentes, circunstancias y consecuencias. Suele acompañar el desarrollo de la noticia en la misma página u otra.
2. *Reportaje de denuncia.* Delata una situación, amenaza, delito, ocultamientos políticos, etc. Las imágenes encierran un impacto importante que busca llamar la atención de los lectores.
3. *Reportaje de archivo.* Utiliza fotos de acontecimientos ocurridos en el pasado, a veces combinadas con otras de actualidad como recuerdo de una situación o como semblanza en el caso de fotorreportajes biográficos hechos en los momentos de encumbramiento de un personaje o de su fallecimiento.

El ensayo fotográfico. Consiste en un fotorreportaje tratado con profundidad, lo que implica que se conforma de un numeroso grupo de fotografías, “... Cada foto en relación coherente con las otras, de la misma manera en que se escribe un ensayo” (W. Eugene Smith, citado por Castellanos, 2003, p. 44). La temática es muy amplia, pueden tratarse problemas de corte sociológico, cultural y hasta económico, pero también es factible realizar temas más superficiales e incluso humorísticos.

Sobre la labor del fotorreportero en el ensayo fotográfico, Juliana Sorsky precisa:

El Reportero Gráfico que se dedica a realizar dichos ensayos debe prestar especial atención al impacto visual. Planificar lo mejor posible y con la mayor anticipación su información; tratar el hecho de manera que despierte un interés universal. En cuanto al enfoque, éste deberá centrarse en personas y las actividades que éstas desarrollan. La gente se interesa primero en ellos mismos y en segundo lugar en otras personas. (citada por Castellanos, 2003, p. 45)

La fotografía en la entrevista (retrato). En periodismo existen tres tipos de entrevista.

La *entrevista de noticia* se emplea para obtener, confirmar o ampliar noticias. Lo más importante es la fuente en el momento mismo que suministra su declaración. La fotografía toma un papel *testimonial*.

En la *entrevista de opinión* el periodista suministra al lector los comentarios, juicios, ideas o pareceres que hace un personaje prominente y calificado dentro del área de conocimientos que se trata. Suele mostrarse a la fuente mientras emite sus juicios sobre el tema del trabajo; ya que estas suelen ser entrevistas extensas, el espacio que se da para su publicación es mayor, esto permite dar un despliegue más extenso a la imagen y poder publicar más de una fotografía.

En la *entrevista de personalidad* se destaca la forma de ser y personalidad del entrevistado. En este tipo de entrevista las fotografías cobran mayor espacio e importancia que en los otros dos tipos. Estas permiten llevarse con más calma, por lo general, en el hogar o espacio de trabajo de la personalidad entrevistada, lo que permite un tratamiento fotográfico más variado y planeado.

EL FOTOPERIODISMO Y EL TEXTO PERIODÍSTICO

LA FOTOGRAFÍA SE ha dedicado desde siempre a descubrir y plasmar esos fragmentos de la historia, guardando memorias de personajes públicos, de territorios inexplorados y todos esos momentos agradables y tristes de la vida del hombre. La imagen como dice Gisèle Freund (1993) alarga la vista de las personas pudiendo conocer todo aquello lejano con sus propios ojos, la cámara no sólo se vuelve una extensión del fotógrafo sino también del lector mismo, pudiendo estar presente en el lugar de los hechos al menos en un abrir y cerrar de ojos.

Pareciera que la fotografía es una maravilla, en algunos casos lo es, al relatar todas esas historias de una forma casi novelesca, al emplear secuencias de imágenes sobre el mismo hecho para narrar acontecimientos, sin embargo, ya se ha dicho que son sólo fragmentos de la historia y en ocasiones es necesario un complemento para rellenar los huecos existentes. En un inicio la fotografía apareció como un complemento, un auxiliar más del periodismo escrito, no tomaba un papel mayor de una ilustración, parecía que no tenía voz propia, el texto hablaba por sí y por ella. Sin embargo con el paso del tiempo se le dio el valor que se merece tomando un rol equivalente al del reportaje escrito. Ninguno es más importante que el otro, son complementos que en ciertos casos necesitan forzosamente el uno del otro, el texto necesita de la fotografía para darse veracidad y credibilidad ante el lector, *ver para creer* y la fotografía necesita de un texto, ya sea la noticia escrita o un pie de foto, para poder entenderse sin errores, sin dar cabida a interpretaciones y/u opiniones ideológicas.

Como indica María Eulalia Fuentes Pujol: "... La información textual y la gráfica son fuentes de información importantes y en la mayor parte de los casos inseparables... puesto que representan un valor documental e informativo muy importante" (citada por Sánchez, 1999, p. 42).

Me gustaría relatar un ejemplo muy curioso; me encontraba en una conferencia sobre Fotoperiodismo Mexicano donde uno de los exponentes, Frabrizio León, uno de los fotoperiodistas más importantes de México, de una forma muy amena y cómica, narraba las historias de algunas de sus fotografías. Una a una iban pasando las imágenes e historias, éstas últimas se convertían en una descripción cual pie de foto en un periódico y debido a ellas podía entenderse perfectamente lo que pasaba en las fotografías. De pronto presenta una fotografía donde se distinguían personas caminando en las vías del Metro y dice: "... Bueno, esta es de una vez que iba en el metro, y éste

se descompuso y nos bajamos" los presentes reímos por la forma tan cómica y sarcástica en que lo dijo. Todos los presentes creímos su historia sin siquiera dudarlo, él era el autor de aquellas imágenes, no había razón por la cual dudar, además que era uno de los ponentes en aquella conferencia y un personaje reconocido en la prensa nacional. Fue cuando de un momento a otro dijo algo así como: "no es cierto, la verdad... fue un simulacro" cambiando totalmente de ésta forma la idea que teníamos de la fotografía. Este es un ejemplo muy claro de cómo una fotografía a pesar de ser un reflejo fiel de un momento, puede tener un sinnúmero de interpretaciones y de cómo se pueden inventar muchas historias a partir de ella. De ahí que en algunos casos las fotografías requieren *obligatoriamente* de un texto para leerse correctamente.

Con relación a esto Sánchez Vigil (1999) encuentra tres posibilidades de combinar la fotografía con el texto o pie de foto:

- **Fotografías sin contenido definido y con pie explicativo:** Aquéllas en las que al realizar un análisis documental de la imagen no podemos reconocer los contenidos, por lo que es imprescindible el pie. Se dan estos casos en las fotografías microscópicas, astronómicas, médicas y en tomas provocadas por el autor: detalles de objetos, edificios, plantas, etc. Documentos que toman valor gracias a la información textual.

- **Fotografías con contenido definido y con pie explicativo:** Beaumon Newhall advierte que la fotografía necesita del apoyo textual o pie de foto:

Por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener solo con su imagen. Paradójicamente, antes de que una fotografía pueda ser aceptada como documento, debe a su vez estar documentada: situada en el tiempo y en el espacio. (citado por Sánchez, 1999, p. 43)

El analista o receptor de la imagen entiende lo que representa la imagen y además comprende y amplía su significado con el pie de la misma. Disponemos así de dos lecturas: textual y de imagen. Como ejemplo, las fotografías de guerra, deporte y otras convencionales tomadas por el propio ocurrir de los acontecimientos. Son documentos en los que el pie es complementario y no prioritario.

- **Fotografías con contenido definido y sin pie explicativo:** El analista observa solo la imagen, sin apoyo textual. Se representan valores que serán interpretados según criterio subjetivo, puesto que no disponemos del pie de foto. Suelen utilizarse fotografías cuya lectura es tópica y reconocida universalmente: los ancianos para la tercera edad, las palomas para la paz, los tanques para la guerra, las flores para el amor, etc. El documento fotográfico adquiere el máximo valor en su función informativa.

Hay que identificar así el rol que tomará cada fotografía para saber si es necesario o no el empleo de algún texto que nos ayude a contextualizar a la imagen para que sea fácil su lectura y comprensión.

CRISIS ACTUAL DEL FOTOPERIODISMO

EL LIBRO DE Pepe Baeza *Por una función crítica de la fotografía de prensa* (2007) es considerada una pieza esencial para entender la situación del fotoperiodismo en España. Aquí declara que el fotoperiodismo, al igual que el periodismo en general, se encuentran en un estado de crisis; él plantea las siguientes causas en su obra, sin embargo me gustaría complementar estas “causas de crisis” con opiniones de fotógrafos mexicanos para poder comprender la situación del periodismo en un contexto propio.

PERDIDA DE VERACIDAD. La primera causa tiene que ver con la aceptación de su **veracidad**. Cuando una imagen en el contexto de la fotografía de prensa pierde su credibilidad es un golpe duro severo a la función documental que tiene. En la actualidad con la evolución misma de la fotografía y su paso a la tecnología digital de creación y tratamiento de imagen. Ha surgido la excusa de que la fotografía ya no es creíble por su fácil modificación, sin importar si antes fuese posible; de igual manera el montaje fotográfico.

DESACREDITACION. La segunda gran causa tiene que ver con la sospecha creciente por parte de los lectores de que se usa al periodismo para favorecer los intereses de grupos de poder económico o político. La pérdida del profesionalismo de los periodistas como servidores de lo público. Factor que se ha tratado de solucionar por medio del uso desmedido de fotografías para recuperar parte de su credibilidad; sin embargo, esto no ha hecho más que afectar y trivializar a la fotografía misma. El exceso de estas imágenes perjudica más a la comunicación visual que su ausencia, de hecho sobreinformar es una de las mejores formas de desinformar.

Marco Antonio Cruz declara que es común que la mejor fotografía de prensa no se publique debido a varias razones: “... van desde los intereses económicos de los editores ante el poder, pasando por la falta de una cultura de la imagen en toda la gente que interviene en el proceso de edición de las publicaciones” (entrevistado por Castellanos, 2003).

Caso que no es fortuito, la prensa actualmente se encuentra dominada por la publicidad, que condiciona los propios contenidos a través de chantajes suaves para forzar la orientación temática y aun más: su capacidad para estrangular económicamente publicaciones con el simple recurso de mantenerlas fuera de sus circuitos (caso visto en el despido del fundador de la revista francesa *Vu*). El hecho que muchas publicaciones sobrevivan gracias a la publicidad ha generado de que la prensa no altere la percepción que las sociedades tienen de la publicidad, nunca cuestionada, siempre bien servida y favorecida so riesgo de desaparecer, la publicidad solo acude a los diarios o revistas en función de su tirada y contenidos afines.

DESCONFIANZA PROFESIONAL. La tercera causa tiene que ver con

el desprecio del profesional de prensa a la imagen en general. Estos rechazan los mecanismos comunicativos que caracterizan a las imágenes, que ofrecen la posibilidad de emitir opiniones y veredictos en función de la rapidez de visualización y de la apariencia de simplicidad que ofrecen sus elementos de denotación pura.

Son generalmente los redactores, al sentirse los dueños de las páginas, quienes juzgan la presencia o ausencia de fotografías así como de su manipulación, generalmente estas intervenciones tienen que ver con una escasa o nula cultura visual.

Este desprecio de los periodistas escritos hacia las imágenes se refleja claramente al hecho de que no se respeta el derecho de autoría sobre las imágenes, sea por la ausencia de firmas o las firmas con tamaños de letra excesivamente pequeños. El derecho de autoría es la garantía de imágenes libres y de calidad en la prensa.

Aquí es donde esta desconfianza debería dejarse de lado para apreciar las cualidades que tiene la imagen, y aprovechar los avances que está haciendo en ella la publicidad, emplear los sofisticados recursos retóricos, su permeabilidad e influencias en todos los ámbitos, su capacidad de arriesgar y de innovar, cualidades de gran potencia y calidad, que sin duda alguna serían de mucha utilidad en la creación de mensajes por parte de la prensa, sin dejar de mostrar la realidad y fomentar una actitud crítica.

Desafortunadamente, como señala Cruz:

... una buena parte de los fotógrafos de prensa es conformista... Son pocos los fotógrafos periodistas comprometidos socialmente ante su tiempo... (Este) debe luchar y exigir que su medio lo respete como periodista; debe ganar espacios para su trabajo, derechos de autor, salario digno profesional, seguro de vida, etc. El reto mayor es profesionalizar al fotoperiodista buscando espacios educativos en las carreras de comunicación de las universidades. (entrevistado por Castellanos, 2003, p. 80)

Así que tal y como opina Ernesto Ramírez “(Son) las nuevas generaciones (quienes) deberán continuar con esta lucha interminable entre fotógrafos y directivos y prepararse más para ganar un mejor lugar en el tabulador laboral” (entrevistado por Castellanos, 2003, p. 87).

MONOPOLIO FOTOGRÁFICO. Actualmente el público tiene una desconfianza ante la información en la prensa debido a la sospecha de que favorecen los intereses de grupos de poderes económicos y políticos. Aunado a esto están presentes las llamadas agencias que actualmente controlan y tienen un monopolio mundial de la fotografía de prensa: La *Associated Press* (E.U.), *Reuters* (Inglesa) y la *EPA*.

El problema que tan pocas agencias controlen las imágenes tiene que ver con el hecho, que al igual que algunas publicaciones, sólo responden

a noticias que tengan atención especial a las zonas de influencia de sus países. Además están llegando al punto que ellas determinan qué es noticia y qué no lo es, si algo no es noticia no se informa ni pública, se sabrá de ello quizá en el contexto local, pero para el globo tal noticia no existirá. Si estas agencias cuentan con muchas fotografías de un acontecimiento, es la noticia más importante; en cambio, la ausencia de fotografías, sería la inexistencia misma de la noticia.

FOTOGRAFÍA TELEVISIVA. Este punto tiene que ver con la recurrencia a extraer imágenes fijas a partir de grabaciones de los reporteros de la televisión. Son incluso las mismas agencias las que han cambiado las fotografías por *frames*, dejando de lado la calidad de las imágenes. No estamos diciendo que la imagen televisiva sea de poca calidad, pero esta fue concebida como una imagen en movimiento, marcando la noticia en instantes continuados, en cambio la fotografía se rige por criterios distintos, su cualidad es la instantánea de un momento en específico y no así la imagen televisiva. Teniendo por resultante solo un fragmento de imagen incompleta, a diferencia que una fotografía por sí sola forma un todo.

RUINA DEL FREELANCE. Actualmente el *freelance* podría ser el último medio del fotoperiodismo para dejar testimonios libres de las condicionantes de los grandes grupos periodísticos. El único problema al ser independiente, es que uno como fotógrafo no cuenta con el respaldo legal al igual que una agencia, uno puede ser así víctima fácil de demandas. Es lógico que quien no desee ser fotografiado y mucho menos que sus fotos aparezcan impresas en algún medio de prensa, podrían demandar al fotógrafo o a la publicación. En este caso el único realmente perjudicado sería el fotógrafo *freelance*, quien no contaría con el apoyo legal o económico con el que por ejemplo cuenta una agencia o publicación impresa.

Si a este riesgo legal de la toma fotográfica le sumamos todas las posibles limitantes técnicas y prácticas de la toma, esto hace que el trabajo de un *freelance* sea más complicado. Generalmente esta limitación de imágenes, suele beneficiar en mayor medida a quienes tienen más poder, esta limitante se ve reflejada en que predominen las fotografías de quienes tienen poco que perder.

FALTA DE INSTITUCIONES EDUCATIVAS ESPECIALIZADAS. Esta no forma parte del listado de Baeza, sin embargo, pese a la realidad nacional debería incluirse como una causa de crisis en el fotoperiodismo nacional. Todos los fotógrafos que Castellanos entrevista para su libro *Manual del fotoperiodismo* son consistentes en la idea de que se requiere que el fotoperiodismo se incluya como una carrera profesional, o que se de una especialización en las licenciaturas de Periodismo y Comunicación. Pese a las aparentes opciones de enseñanza que actualmente existen en México, Francisco Mata indica que estas son pésimas: "Tenemos escuelas, talleres y hasta dos licenciaturas, pero la mayoría se basan en aspectos técnicos y desdeñan la discusión, la reflexión y el estudio de la foto como fenómeno sociopolítico de comunicación" (citado por Castellanos, 2003, p. 90).

En la actualidad, los espacios escolarizados formales dedicados al fotoperiodismo no existen. Es urgente que la profesión de Fotoperiodismo sea incluida en las carreras universitarias como una disciplina autónoma y no únicamente como una pequeña parte de otra licenciatura.

Sin embargo, a pesar de que la fotografía de prensa actualmente tiene muchas dificultades no comparto totalmente la idea de Pepe Baeza sobre el empobrecimiento total de la imagen, ni el reconocimiento o labor de los fotoperiodistas, o al menos no de todos de ellos. Estoy de acuerdo que algunos medios impresos (periódicos y revistas), periodistas y fotoperiodistas han perdido parte de su convicción, dejando de lado la función real del fotoperiodismo. Sin embargo, todavía hay fotoperiodistas que realizan hazañas sorprendentes en la documentación de fenómenos históricos con una gran importancia, quizá cada vez haya menos publicaciones que impriman estas fotografías en sus planas, pero el material y la voluntad para buscar cómo dar a conocer el trabajo existe. Tal y como dice Ernesto Ramírez "Una buena imagen se abre paso por sí sola" (entrevistado por Castellanos, 2003, p. 85).

Hace tiempo gracias a la invitación de una amiga de la escuela tuve la oportunidad de asistir a una conferencia que formó parte de un ciclo de conferencias sobre el fotoperiodismo en México (*Radiografías: 2010*), donde se presentaron tres de los fotoperiodistas mexicanos más reconocidos: Daniel Aguilar, Carlos Cazalis y Fabrizio León, quienes hablaron sobre la realidad nacional del fotoperiodismo. De éstos, los dos primeros son fotoperiodistas de corte internacional, que buscan en todo momento capturar en imágenes los eventos más "*importantes*" del mundo, ya sea: cubriendo los desastres en Haití, ambos fotógrafos (golpe de estado y posteriormente el terremoto) o los conflictos en Oaxaca entre la PFP y la APPO (Daniel Aguilar).

Con respecto a esta supuesta "crisis":

- Fabrizio León quien lleva una carrera de 25 años en el periodismo, 15 de ellos como fotoperiodista; menciona que trabajo hay, ya que siempre habrá publicaciones que necesiten de fotografías.
- Daniel Aguilar indicaba que todo periódico cuenta con una *línea editorial* (temática y enfoque social, político, cultural, etc.) y uno como fotógrafo no tiene que adaptarse o cambiar su *moral* (estilo e ideología), con respecto a los encargos que la publicación exige, el menciona que si no te gusta cómo trabaja una publicación trabajes en otra, él ha trabajado en periódicos como: *El Heraldo*, *Excelsior*, *El Universal* y en la *Agencia Reuters*, trabajos que ha dejado ya que de una u otra forma ya no seguían con las motivaciones o "*principios*" que él buscaba.
- Por último, Carlos Cazalis, con respecto a la cuestión de ser publicado o censurado (no publicado), menciona que: "No hay limitación cuando uno tiene su foto, uno tiene que decidir qué hacer con ella, lo importante es la foto", no hay pretextos y en eso es muy claro, si nadie te quiere publicar tienes que buscar la forma que vean tu trabajo, "Ahora existen impresoras cual es el problema, imprime tu propio periódico". Con todo el avance tec-

nológico no hay limitantes, gracias al internet y el boom de los *blogs* uno tiene la posibilidad de crear un espacio o foro de discusión. Repito, actualmente no hay pretextos, si no te publican, puedes hacer un periódico impreso, una gaceta o un fanzine; si eso te parece muy complicado o caro puedes hacer uno digital.

Lo más importante es lo que menciona Carlos Cazalis “Uno debe defender la foto y luchar por ella a costa de su trabajo... si no lo vas a hacer trabaja de otra cosa” explica que tener un trabajo de planta en un periódico no es lo importante, muchas veces el mismo periódico limitará tu trabajo no permitiéndote fotografiar ciertas cosas o simplemente no publicándolas, ya que pueden ir en contra de su *línea editorial*, parafraseando a Daniel Aguilar, si la noticia es realmente importante es deber de uno como fotoperiodista retratarla, no importa que no vaya con los principios o normas del periódico, uno tiene que documentar el hecho y buscar la forma de que llegue al público, y para eso existen una infinidad de posibilidades. “Las imágenes fotográficas son únicas e irrepetibles y con gran potencial para transmitir una idea. El desconocimiento, las inclinaciones, los prejuicios e intereses son las principales causas de la autocensura”, indica Jorge Luis Gallegos (citado por Castellanos, 2003, p. 94).

Por último, con ánimo positivo hacia una situación de cambios y desconciertos, considero que debemos tener esperanza en el gremio periodístico, el cual tendrá la humildad de entender que la mezquindad y la envidia han sido un dique que ha bloqueado el desarrollo, individual y de grupo, desvaneciendo muchos proyectos, así como a talentos, mentes privilegiadas, valientes y entusiastas que se han perdido en el camino de la comprensión y la frustración, por no tener cabida en un mundo cerrado por falta de visión. Bienvenidos los cambios y el crecimiento colectivo e individual. (Gallegos citado por Castellanos, 2003, p. 100)

LA IMAGEN PERIODÍSTICA

SI CREYÉRAMOS QUE toda noticia escrita es objetiva, podríamos afirmar que toda fotografía debido a su proceso mecánico debería ser más veraz que un texto. Sin embargo, generalmente todo texto se deja llevar por las opiniones del autor y este podría deformar u omitir los detalles de un hecho, en cambio la imagen que es capturada por medio de una cámara fotográfica no es más que una instantánea fidedigna y sincera de lo que está pasando. Pero, no es la cámara la que toma la fotografía, ella es quien captura la imagen que el fotógrafo desea, ya sea mecánica o digitalmente, es él quien manipula la óptica y todas las funciones de la cámara para obtener su perspectiva

de la realidad, la cámara solo es entonces una *extensión y prótesis del ojo del fotógrafo*, no es más que un equivalente de la pluma del poeta. Todas esas cualidades mecánico-digitales no hacen más que reforzar la posibilidad de ficción y de una ilusión realista. Podemos lograr que las cosas pequeñas se vean grandes, las cercanas parezcan lejanas o que un edificio se deforme y simule caer. El juego con la óptica de la cámara no hace más que distorsionar la visión de la realidad.

Las fotografías son impresiones de la realidad, mas no la realidad misma. No podemos negar que la fotografía es un testigo real de los hechos, pero no un espectador que esté de parte de todos los bandos, por más objetivo que el fotógrafo busque ser siempre habrán factores que modificaran esta realidad, convirtiéndose en la imagen que el fotógrafo quiere mostrar.

LA EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA

UNA IMAGEN AL igual que un texto tiene que ser leída para que logre comunicar una noticia, ésta se articula con elementos básicos con que cuenta toda imagen como: el contraste, el color, el volumen de las figuras y el espacio que los envuelve, etc. Como escribe Lorenzo Vilches:

... la imagen se ofrece estructurada y en forma de texto a leer, como una superficie y una estructura profunda que contiene signos determinados, unidos por ciertas reglas coherentes de escritura visual, manteniendo un orden determinado, y que estimulan el proceso de interpretación del lector. Una imagen se da a leer como un texto coherente constituido por elementos de la expresión y por elementos del contenido. (1987, p. 40)

Un texto requiere de varias herramientas y signos para que se pueda leer y entender coherentemente. Y la imagen no está exenta, también tiene una serie de componentes que la ayudan a expresarse, Vilches (1987, p. 43) propone ocho herramientas para la articulación de la expresión fotográfica:

1. Contraste
2. Color
3. Escala de planos
4. Nitidez
5. Altura
6. Profundidad
7. Luminosidad
8. Horizontalidad

PERCEPCIÓN DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA

ALESTAR FRENTE a una imagen suceden dos cosas, la primera es que la vemos y observamos; la segunda es una consecuencia de la primera y es que percibimos cosas a partir de esta observación primaria. La percepción es un acto creativo en la lectura fotográfica y no siempre es lo mismo lo que vemos de lo que percibimos, esto tiene que ver más con un proceso mental y psicológico.

Podríamos decir entonces que la fotografía es un resultado de las propiedades técnicas (de la cámara) y de las leyes de la percepción visual. Planteemos una situación, un fotoperiodista con una visión y mente objetiva realiza su trabajo, además utiliza un lente que deforma lo menos posible la perspectiva de la imagen, obteniendo así una fotografía lo más cercana a la realidad posible (objetiva). Una imagen sin ninguna deformación óptica o ideológica por parte de la cámara o el ejecutante. Ahora esta imagen es publicada y supongamos que el periódico respeta la integridad de la imagen: no se recorta, no se omiten o agregan elementos (fotomontaje), se deja tal y como se tomó; aparte el texto es fiel y va de acuerdo con la imagen. Logramos tener así esta nota de periódico que es lo más objetiva posible, al tenerla uno enfrente uno como lector lo primero que haríamos sería hacer una lectura breve de esta nota (echarle un vistazo) que nos permitirá saber si realmente hay algo en el contenido que nos interese y nos motive a leer a detalle la imagen o el texto, si esto sucede la noticia realmente llegara al lector. Es precisamente en este punto donde las leyes de la percepción juegan un papel muy importante, ya que si el material se maneja de una manera errónea podría ocasionar que el lector mal interpretara el contenido sin importar cual *objetivo* pudiera haber sido.

Por ejemplo, nosotros como lectores occidentales tenemos una lectura de izquierda a derecha, este simple hecho hará que le demos mayor importancia a los elementos posicionados a la izquierda, ya que son los que leemos primero y que los de la derecha puedan estar rezagados, a pesar de que busquemos un equilibrio entre los dos lados, la simple norma cultural de lectura hará que no sea tan sencilla la tarea.

Existen muchos ejemplos que nos harán descubrir que la imagen va cargada y repleta de muchos valores hasta cierto punto ocultos, que se disparan y salen a la luz al momento de leerlos.

FIGURA Y FONDO

EL PRIMER PASO para conocer las múltiples posibilidades de la imagen es identificar los elementos que entran en el juego de la percepción. En diseño existe una clasificación para los elementos que se integran en una composición, en este caso solo es cuestión de traducirlos al lenguaje fotográfico, uno selecciona los elementos que quiere y los introduce en su espacio

de trabajo, los articula entre sí para generar un gráfico que transmita una idea, un mensaje. La fotografía de prensa es igual, la diferencia es que no podemos escoger cualquier elemento a nuestro antojo, sino que tenemos que atenernos a los elementos presentes en el lugar de la toma, es posible integrar elementos posteriormente a la toma, pero eso sería manipular descaradamente la realidad y no se cumpliría con el principal cometido de la fotografía de prensa.

Un fotoperiodista tiene elementos limitados en escena y debe saber cómo interactuar con ellos y aprovecharlos lo más posible. En diseño los elementos básicos de la comunicación visual son el punto y la línea, a partir de ellos es posible generar cualquier figura, sin embargo aunque una persona pudiera ser generada a partir de puntos (por ejemplo el *puntillismo* o el *halftone*) en la fotografía no es perceptible esta idea de la descomposición de una imagen en puntos. Quizá exista el grano en la película o el pixel en la fotografía digital, pero uno no entiende a la imagen por puntos, sino por las formas que aparecen en ella, ya sea una persona, un automóvil o un barril lleno de basura, entre otros.

En términos de fotoperiodismo para que exista una fotografía es necesaria una noticia, para entender esta noticia por medio de una imagen es necesario que uno como lector identifique elementos que se relacionen con su memoria o experiencias para poder recibir la historia de lo sucedido. En toda historia siempre existe un personaje o protagonista, que por medio de su interacción con el ambiente (lugar, amigos, enemigos, etc.) nos dará a conocer su vida o historia. Al igual en la fotografía necesitamos ese protagonista y ese ambiente. En palabras *formales* necesitamos de una *figura* y un *fondo*. Serán ellos quienes nos permitan entender ¿qué?, ¿cómo? y ¿dónde está sucediendo?

LA NARRACIÓN VISUAL

UNA FOTOGRAFÍA DE prensa siempre busca narrar un hecho o noticia, para que exista esta narración es necesario que existan tres partes: la historia, el narrador y a quien se le narra esa historia. En esta sección del texto se analiza la parte de la historia; posteriormente se abordan las partes restantes.

En toda fotografía de prensa se cuenta algo. Para que se entienda esa historia es necesario que existan: primero un personaje que realice o sufra los acontecimientos de la historia; los lugares y espacios donde suceden esas acciones, y finalmente el tiempo en que transcurre lo narrado. Independientemente de la existencia de un texto, una fotografía debe de poder contar lo sucedido por sí misma.

En una fotografía intervienen un fondo y una figura, esta última es la que toma el rol del personaje. Según Almsy (citados por Vilches, 1987, p. 81) existen diversos tipos de personajes en una fotografía (quiero aclarar que estos personajes no son únicamente los que realizan el acto, sino también los que

lo sufren, son los seres o cosas que participan en un proceso): personas, animales, seres vivos, no vivos, objetos móviles y estáticos. Estos tipos de personajes pueden mezclarse, teniendo por ejemplo un objeto estático – vivo como un árbol, o uno móvil – no vivo como un automóvil.

Lo importante para el fotógrafo es lograr ser lo suficientemente claro para que el lector identifique a primera vista al personaje, esto por medio de los elementos básicos que articulan una imagen, que serán desarrollados más adelante. Son estos personajes los que ayudarán a mostrar y comprender la historia contada.

LECTURA DE LA IMAGEN PERIODÍSTICA

PARA QUE SEA posible una lectura apropiada, es necesario que la fotografía misma ayude a que se identifiquen los elementos en ella presentes. Primero; el lector tiene que reconocer las figuras que se encuentran en la imagen, identificar cuál es el personaje(s) y cuál es el lugar (figura-fondo). Después, el lector tiene que ser capaz de identificar la línea narrativa de la fotografía, todas las acciones presentes y lo que está sucediendo, tratar de responder las preguntas básicas: ¿qué?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿por qué? Es importante el nivel cultural del lector, ya que le permitirá no solo identificar las figuras en la imagen, sino que podrá saber más sobre ellas; tener un trasfondo y contexto de la escena, pudiendo identificar una época o un lugar en específico sin ayuda de un pie de foto o un texto.

Vilches (1987) indica la existencia de tres etapas en la lectura de la imagen periodística o como él lo llama la *actividad cognoscitiva del lector*. Estas etapas son las siguientes:

La **comprensión**, que se refiere a la respuestas de las preguntas básicas ¿qué?, ¿cuándo? y ¿dónde? Es generar una idea rápida sobre lo que sucede dentro de la fotografía.

La segunda parte de esta actividad es el proceso de **interpretación**, que consiste en deducir lo que está pasando en la fotografía para crear una escena completa, crear hipótesis a partir de lo que se está viendo. Sin embargo, ya se mencionó que en algunos casos la fotografía por sí misma no puede informar objetivamente y que puede ser necesario un texto u otra imagen para completar y finalizar la comprensión de ésta y corregir las posibles fallas en la interpretación (hipótesis erróneas). Es posible entender imágenes de cosas que ya conocemos, o de cosas que suceden en nuestro entorno, pero ante eventos desconocidos una imagen no puede comunicarnos gran cosa ni representar nada.

Así se llega a la última fase la **estrategia de lectura**. Si después de las dos anteriores fases uno sigue perdido sin saber a ciencia cierta qué es lo que está pasando por la fotografía, sería necesario proporcionar la información faltante. Una fotografía de prensa siendo un documento informativo

debería tener una referencia obligada a la fuente y al contexto del mensaje. Teniendo que dar detalles de lo que está pasando en la imagen, el lugar y el tiempo.

La organización de los componentes de una imagen periodística es la que genera y permite la narrativa misma, esta organización y creación de imágenes, se da en tres fases:

- La primera es la toma fotográfica donde uno articula los elementos en el escenario de la realidad, momento donde uno decide como será narrado tal acontecimiento y de qué forma.
- La segunda es el tratamiento de la fotografía con el fin de adaptarla lo mejor posible ya sea al enfoque del diario, de la narrativa misma o a la nota escrita. Esto por medio del retoque o fotomontaje (análogo o digital), aumentando detalles, suprimiendo aspectos secundarios, contrastando, iluminando, etc.
- La última tiene que ver con la inserción de la o las fotografías en el soporte a imprimir; por ejemplo, la página de un periódico (entre otros). Consiste en la interacción del texto e imagen como elementos compositivos de diseño, es la misma idea que en la primera fase, solo que ahora el todo sería la página y los elementos a articular no serían los de la escena (como en la fotografía), sino que serían el texto, las diferentes fotografías a usar, los espacios en blanco o algún gráfico complementario.

LA LABOR SOCIAL DEL REPORTERO GRÁFICO

LA MAYOR FUNCIÓN del fotoperiodismo ha sido aportar testimonios, movilizar conciencias, transformar la realidad, ofrecer a la difusión pública las pruebas necesarias para que el cuerpo social corrija todo aquello que lo daña. Con esta idea James Nachtwey da la bienvenida en su sitio Web: “He sido testigo, y estas fotos son mi testimonio. Los acontecimientos que he registrado no deben ser olvidados y no deben repetirse”. El fotoperiodismo, con todos sus riesgos e insuficiencias fuerza a la violencia, a la injusticia, a enfrentarse con la opinión del mundo, siempre en el marco de una ética absoluta; el testimonio responsable es el primer paso para formar ideas, opiniones y acciones que disminuyan la impunidad de quienes oprimen.

La prueba de la necesidad que tenemos de testimonios visuales es el riesgo enorme que entraña obtenerlos, cuando más valioso es un documento más peligroso es obtenerlo, conservarlo y difundirlo. Y los documentos visuales siempre son los más temidos. Nachtwey en 1997 dice “Si nuestro trabajo no fuera capaz de alterar en alguna medida la marcha del mundo, no tendríamos tantos problemas para tomar imágenes”.

El fotoperiodismo se ha convertido en una actividad artística e informativa, de crónica social y memoria histórica; a pesar de lo que explica Pepe Baeza los periódicos modernos, las revistas y los medios digitales siguen tomando con seriedad a la fotografía como componente esencial para generar información, opinión y un registro histórico. El fotoperiodismo es y siempre será una herramienta que refleje la situación y condición humana.

Por último cito a Marco Antonio Cruz "El periodismo deber estar atento a nuestra realidad social y, de ser posible, contribuir al desarrollo" (citado por Castellanos, 2003, p. 84).

LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS

CUANDO UNO TRATA de pensar en alguna época pasada, generalmente recuerda alguna imagen o fotografía vieja, la forma de vestir en ese entonces, algún personaje famoso o la música que se escuchaba. La música suele ser el distintivo más fuerte de toda época. Si pensamos en el *Rock & Roll* no podemos evitar pensar en Elvis Presley o en Chuck Berry; o pensar en los 50. La música queda arraigada al espacio temporal en que se creó y se hizo famosa, de ahí que sea una herramienta útil para ambientar una época, el ejemplo más burdo son todas aquellas películas de *época*, donde la banda sonora (*soundtrack*) se conforma con canciones según el años en que se ubica la película.

La música prácticamente ha acompañado al hombre desde sus inicios y por eso puede contarnos mucho sobre él, ya sea que el mensaje este en sus letras o se encuentre implícito en sus notas. La música y sus diferentes géneros son reflejo de lo que sucede en la sociedad, al igual que los movimientos gráficos, aparecen porque quieren romper con alguna tendencia o plasmar alguna inconformidad. El analizar por qué surge el Cubismo, el Impresionismo, el Realismo, el arte Abstracto o cualquier otra corriente artística nos ayuda a entender mejor al hombre y lo que ha sucedido a su alrededor.

Del mismo modo el hacer un estudio del por qué surge el *Rock & Roll*, el *Blues*, el *Punk* o el *Grunge* nos ayuda a entender más sobre nuestro pasado. Ningún objeto surge de la nada, las ideas de *generación espontánea* o el *creacionismo* ya quedaron en el pasado, todo surge a partir del fenómeno de *la causa y efecto*. Todas estas creaciones *artísticas* dicen mucho sobre quién ha sido el hombre, sobre quién trata de ser, e incluso podrían ayudarnos a deducir hacia donde va el hombre, o al menos hacia donde intenta ir su producción artística.

Supongo que en este punto podríamos estar de acuerdo con la idea de que las artes, en este caso la música, es un documento útil para entender al hombre. De la misma forma que el fotoperiodismo, la música es una evidencia de lo que sucede. Sin embargo, la evidencia que nos coparte no solo

tiene que ver con la música en sí (evidencia sonora), ya que indirectamente deja una evidencia visual, para que la fotografía entre en juego y la plasme.

La música no es un elemento aislado que se crea por sí misma, la crea una persona o un grupo de ellas inmersas en un contexto específico. Entender el contexto en el que estaba inmerso el creador nos ayuda a saber el porqué de la existencia de tal pieza musical. En la actualidad es prácticamente imposible separar una canción de su creador, o al menos de quien la hizo famosa. Es inevitable escuchar una canción conocida y evitar evocar en algún momento una imagen del músico que la hizo famosa, generalmente uno recuerda más fácil el nombre del grupo que de la canción. Si no existiera la fotografía o el video o pintura y tuviéramos 20 años o menos, solo conoceríamos a músicos como Freddie Mercury, Kurt Cobain, Bob Marley, Jimi Hendrix o Jim Morrison, por su música, no podríamos hacer dicha evocación. Y la lista de músicos que no conoceríamos visualmente sería enorme ya que las cámaras fotográficas existen desde el siglo XVII. La fotografía (y cualquier otra herramienta representativa gráfica) nos permite conocer a estos músicos, saber quiénes son o fueron, cómo se vestían, cómo se comportaban, cómo se expresaban corporalmente, entre otras cosas.

Estos detalles nos permiten saber mucho sobre el contexto en el que estaban inmersos los creadores musicales, no solo nos permite generar una historia visual de la música, sino que nos da pequeños pasajes de la historia del hombre; toda fotografía forma parte de ese rompecabezas que es la historia.

Sin embargo, no podemos entender del todo ninguno de esos factores si los analizamos por separado, la mejor forma de comprenderlos es juntarlos en un mismo espacio. Un concierto es la ocasión para ello, en el tenemos presentes al músico, su creación sonora y a su contexto en un mismo sitio (el tipo de público, la indumentaria usada por estos y los músicos, toda la faramalla presente sobre el escenario, el genero musical, la forma en que reacciona el público ante ella, son algunas de las pistas que nos ayudan a deducir un contexto). Por ejemplo, no podríamos entender realmente al *Punk* sin ver esas fotografías de sus *tocadas* de la energía y fuerza que se transmitía y no solo por medio de la voz, era una euforia total que se transpiraba por cada poro. El ver esas fotografías de cómo el público interactuaba, con la banda, con la música y con las instalaciones nos permiten entender cómo era el *Punk* en sus inicios, cuando era realmente *Punk*, cómo se disfrutaba, quiénes iban a los conciertos, cómo se vestían. Y si eso no es un documento histórico entonces ¿qué es?

Esa es la importancia que yo le doy al fotografía de conciertos, podría parecer que no cumple con la misma función del fotoperiodismo, y que no es más que una fotografía de sociales, pero al fin de cuentas es una noticia, que quizá no tenga un impacto inmediato tan fuerte como otros géneros periodísticos, pero tiene una función constante y latente, no se puede saber si al tomarle una fotografía a una banda emergente, en algún bar de mala

muerte o a alguna banda de moda en un estadio de fútbol, podrá ésta convertirse en una imagen icónica. Como actualmente lo es la foto de Johnny Cash saludando a la cámara con el dedo medio, o de Jimi Hendrix quemando su guitarra sobre el escenario.

En un artículo de la revista *Rolling Stone* refiriéndose al trabajo de los fotógrafos de conciertos se escribe: "... su trabajo forma parte de la historia de la música." y la música siempre formará parte de la historia del hombre, razón por la que mandaran a las sondas espaciales *Voyager* con un disco de gramófono con algunas de las piezas musicales más importantes de la historia y del mundo (al menos para la NASA y un comité presidido por Carl Sagan), en caso que la sonda se encontrara con vida extraterrestre.

La música siempre ayudará a entender mejor al hombre, y la fotografía es la herramienta más útil para ayudar a construir la historia de la música, y esta investigación tiene la intención de dar las pautas para hacerlo.

LOS FOTÓGRAFOS DEL ROCK

QUIZÁ SEA EL *Rock* uno de los géneros musicales más relevantes de la historia y más influyentes en la actualidad, ya sea por la grandes propuestas musicales que se han dado o por que sus creadores no solo eran buenos músicos, sino que se convirtieron en iconos debido a la actitud e imagen que mostraban ante los medios, que generalmente era una irreverencia ante las normas sociales. El *Rock* surge como rebeldía ante la sociedad, rebeldía que da como fruto más géneros musicales que seguían la idea de la Rebelión musical.

Sea cual sea la razón por la cual el *Rock* ha tenido un mayor impacto global más que cualquier otro género, es todo un hecho que entre sus filas cuenta con la mayor cantidad de iconos musicales y subgéneros, y sin duda alguna (al menos a mi parecer), es el género musical que cuenta con las fotografías más impactantes y las que mas nos narrar sobre la historia musical.

Quizá actualmente el *Rock* es tan solo uno de los tantos géneros existentes, sin embargo, en una porción mínima la mayoría de estos llevan parte de la esencia del *Rock* en sus venas. De ahí que quiera referirme a esta etapa y a estos fotógrafos de conciertos, como los *fotógrafos del rock*, fotógrafos que no solo retrataban los conciertos o a los músicos, sino que capturaron en imágenes todo un estilo de vida, fotógrafos que como escribe la *Rolling Stone*, "Intiman con las estrellas y sacan lo mejor de ellas con su impertinente objetivo. También son artistas. Y su trabajo forma parte de la historia de la música." (2011). Así que estos son algunos de los *fotógrafos del rock* que deberías conocer:

DAVID GAHR

COMENZARÉ CON DAVID Gahr (1922-2008), a quien la revista *Rolling Stone*, considera "el Fotógrafo pionero de Rock" (*Rolling Stone*, "Pioneering Rock Photographer", Junio 25, 2008). David Gahr "... quien dio la espalda a una prometedora carrera como investigador para tomar fotos y escuchar música, y que como resultado terminaría como uno de los fotógrafos más eminentes de músicos del folk norteamericano, el blues, el jazz y de rock de la década de 1960 y más allá." (*Bruce Weber, The New York Times, Mayo 29, 2008*) Su producción fotográfica data de más de cinco décadas de músicos.

Publico un libro titulado *La cara de la música folk (The Face of Folk Music*, Citadel Press, 1968) junto con el escritor Robert Shelton, es una crónica exhaustiva de la subida del movimiento popular de la década de 1960, el libro no solo es un testimonio de un mundo que Gahr fotografió, sino de algo que el vivió.

Documento los festivales de Newport, donde fotografió a Bob Dylan, con el que formó una amistad de más de 40 años. Son épicas e inmortales las fotografías: del atlético Miles Davis tocando la trompeta para la portada de *A tribute to Jack Johnson*; de Bruce Springsteen para la portada del álbum de 1973 *The Wild, The Innocent & The E Street Shuffle*; de Janis Joplin cantando a todo pulmón, imagen que sería tomada en 1988 como la portada de la revista *Time* a los 20 años de retrospectiva de 1968, que sería considerado como el año en que se dio forma a una generación; también fotografió decenas de portadas de discos para el sello Folkways y a innumerables músicos de folk, blues, rock y jazz como: Van Morrison, Sonny Terry, John Lennon, Phil Ochs, Johnny Cash, Buddy Guy, Judy Collins, Joan Baez, Sonny Terry, Roland Kirk, Charles Mingus, Peter Seeger y la lista continúa.

Gahr trabajó para la editorial *Time LIFE*, donde publicó más de dos mil reportajes. (*Bruce Weber, The New York Times, May 29, 2008*) Donde su carrera no se limitó solo a la música. En *Time* trabajó en colaboración con el escritor Robert Hughes. Posteriormente trabajo para *LIFE* y para *People*. Fotografió a Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Salvador Dalí, Willem de Kooning y Georgia O'Keeffe. Tomo fotografías para las sobrecubiertas de libros de John Cheever y Arthur Miller.

Cuando le preguntaron a su hija, por qué su padre había renunciado abruptamente a una vida intelectual, ella contesto: "Él no quería mudarse a Washington, DC Y creo que la idea le pareció un poco aburrida. Lo recuerdo responder a esa pregunta alguna vez. Él dijo: "¿Economía? Yuk." Él amaba la música." (*Bruce Weber, The New York Times, May 29, 2008*)

MICK ROCK

“MICK ROCK ES especialista en inmortalizar a iconos del rock”, (Rolling Stone, 2012) sus tomas han ayudado a definir a tal grado la historia del rock, que es conocido como *El hombre que fotografió los 70*. Su historia como fotógrafo comienza al conocer a David Bowie en 1972 y convertirse en su fotógrafo oficial. La mayoría de las fotografías de la época setentera de Bowie las tomo Mick Rock.

De Mick Rock son las portadas de discos como *The madcap laughs*, de Syd Barrett; *Transformer* y *Coney island baby*, de Lou Reed; *Raw power*, de Iggy and the Stooges; *Queen II* y *Sheer heart atack*, de Queen; *End of the Century*, de los Ramones; y *I love rock'n'roll*, de Joan Jett, entre otros muchos. Incluso en estos días Rock sigue tan activo como en los 70, ha fotografía a celebridades como Kate Moss, Daft Punk, Janelle Monáe, Lady Gaga y Beth Ditto (de The Gossip), “... en la actualidad, su poder para inmortalizar iconos es tal que casi podríamos decir que Mick convierte en rock todo lo que fotografía” (Rolling Stone, 2012). La mayor prueba de su trabajo es su libro *Exposed Faces of Rock n Roll* (Chronicle Books), donde conjunta 250 retratos que van desde Syd Barrett (1969) hasta Lady Gaga (2009).

JIM MARSHALL

JIM MARSHALL (1936 - 2010) fotógrafo estadounidense que retrató a varios de los músicos y conciertos mas importantes del Rock. Dentro de sus logros esta el haber sido el único fotógrafo que pudo entrar en el camerino de Los Beatles en su último concierto.

Según su página Web personal (www.jimmarshallphotographyllc.com), realizó más de 500 portadas para álbumes. Fue el director de fotógrafos en Woodstock y en el Monterey Pop Festival donde retrató a Hendrix quemando su guitarra. Sobresalen las fotografías de Johnny Cash en la cárcel de San Quintín, de donde surge la épica imagen del joven Cash enseñando el dedo medio fervientemente, tomas que han convertido a Marshall en uno de los grandes fotógrafos de Rock. Dentro de los músicos que retrató se encuentran: Janis Joplin, The Who, Bob Dylan, Chuck Berry, Jim Morrison, Grace Slick, John Coltrane, Aretha Franklin, The Beatles, Johnny Cash, Dr. John, Jeff Beck, Jimi Hendrix, Brian Jones, Duane Allman, The Grateful Dead, The Allman Brothers Band, Led Zeppelin, Mick Jagger, Robert Plant, The Rolling Stones, Miles Davis, Monk, Ray Charles, B.B King, Joan Baez, Carlos Santana, John Fogerty... Incluso llegó a fotografiar a bandas mas recientes como Zwan y Velvet Revolver y eso solo por contar algunas.

Una de sus peculiaridades es que siempre exigía estar las 24 horas del día con los músicos que retrataba porque así podía capturarlos en su totalidad. Una de sus fotos más famosas es la que le tomó en 1963 a Bob Dylan haciendo rodar una llanta en Greenwich Village, Nueva York, “... Dylan empezó a rodar el neumático, fueron unas fotografías que me gustan mucho porque captan la inocencia que Dylan tenía en aquellos tiempos” (Ruiz, 2010). Relevante es también el retrato que le hizo a Jim Morrison en 1968.

Murió el 24 de marzo del 2010, tan solo a un día de presentar su libro *Match Prints*, fue uno de los grandes de la fotografía y parte importante de la historia del rock, si no hubiera sido por el sencillamente no conoceríamos tantos momentos épicos en la historia de la música. “Esta carrera nunca ha sido un trabajo; ha sido mi vida” aun se pueden escuchar estas palabras en su pagina Web (www.jimmarshallphotographyllc.com).

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

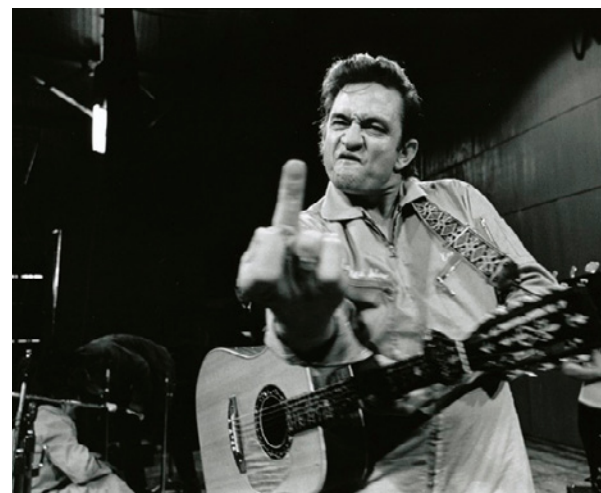
Imagen 1.23. Bob Dylan por David Gahr.

Imagen 1.24. Mick Rock el llamado “Hombre que fotografió los 70”.

Fotografías en esta página de izquierda a derecha:

Imagen 1.25. Johnny Cas por Jim Marshall.

Imagen 1.26. Led Zeppelin frente a su avión privado, fotografía de Bob Gruen.



BOB GRUEN

BOB GRUEN ES otro de los grandes historiadores fotográficos del *Rock*, él ha fotografiado desde John Lennon a Jhnnny Rotten, desde Bob Dylan a Bob Marley, desde Elvis a Madonna, desde Muddy Waters a los Rolling Stones, y continúa fotografiando a los que ahora podemos llamar los nuevos talentos.

Gruen era fotógrafo y amigo personal de John Lennon y Yoko Ono, esto le permitió tomar imágenes de su vida personal y profesional: ya fuese a Lennon improvisando frente al piano junto a Mick Jagger o bien jugando en la cama con su bebé Sean, aunque es más conocido por su famosa foto de John Lennon usando una playera con la leyenda *New York City* en la terraza del departamento de John en esa ciudad. En esa ocasión estaba fotografiándolo para su nuevo álbum *Wall and Bridges*. Esta imagen se haría famosa en 1980, al ser seleccionada por Gruen para un homenaje público a Lennon realizado en Central Park.

Llegó a ser jefe de fotografía de la revista *Rock Scene Magazine* en los años 70, donde se dedicó a fotografiar a los grupos de rock que le resultaban más interesantes; fotografió en esta etapa a los Ramones al inicio de su carrera; a Led Zeppelin, quienes posaron frente a su avión privado. Bob trabajó con las principales bandas punk: los New York Dolls, The Clash, los Ramones, Blondie y The Patti Smith Group, entre otros.

En 1976 retrató la escena *Punk* en Inglaterra, entrando en contacto con bandas como los Sex Pistols y The Clash. A estos últimos los acompañaría en dos giras realizadas por América Latina.

Fotografió entre otros a Elton John, The Who, David Bowie, Aerosmith, Kiss y Alice Cooper. En 1989 documentó el viaje del Festival para la Paz de Moscú, en Rusia donde participaron Ozzy Osbourne, Motley Crue y Bon Jovi. Durante muchos años fue el fotógrafo oficial del Seminario New Music llevado a cabo en Nueva York.

Ha realizado diversas exposiciones y libros de fotografía sobre el tema, donde destacan: *John Lennon. The New York Years* (2005), *The Clash* (2004), *The Rolling Stones. Crossfire Hurricane* (1997), *The Sex Pistols: Chaos* (1990), *Rockers: The Exhibit* (2008).

OTROS FOTÓGRAFOS DE ROCK QUE DEBERÍAS CONOCER

ANNIE LEIBOVITZ, QUIEN es conocida por haber tomado la portada más famosa de la revista *Rolling Stone*. Ella sería la fotógrafa que tuviera el honor de tomar las últimas fotografías de John Lennon. Imágenes donde aparece Lennon desnudo junto a Yoko, está considerada una de las portadas más celebres de la historia del Rock.

Anton Corbijn, conocido por ser el director de la película *Control*, sobre el vocalista de Joy Division, Ian Curtins. Trabajó para la revista *Vogue* y *Rolling Stone*. Ha fotografiado a más de 120 personas, entre actores, músicos y carátulas para discos como la de Joshua Tree para U2. Dos de sus retratos más conocidos son el del jazzista Miles Davis en 1985 y el de David Bowie en 1980, tomada en los camarines tras la actuación del músico en la obra *El hombre Elefante*.

Linda Eastman, más conocida como Linda McCartney. Retrató entre otros a Los Beatles, Mick Jagger, Jim Morrison, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Aretha Franklin, The Who, B.B. King, Ray Charles y Otis Redding. En 1987 fue elegida como la fotógrafa del año en EUA, en ese mismo año inauguró su exposición llamada *Linda McCartney's Sixties. Portrait of an Era*.

La lista sigue, y sigue, los nombres parecieran no terminar, aunque según la revista *Rolling Stone* (2011) y diversos blogs en internet, estos serían algunos de los Fotógrafos del Rock que uno debería conocer: Brad Elterman, Jenny Lens, Charles Peterson, Janette Beckman, Pennie Smith, Kerstin Rodgers, Jonathan Mannion, Baron Wolman, Mark Seliger, Glen E. Friedman, Kevin Cummins y Todd Owyong, entre otros.

LA IMPORTANCIA DEL FOTÓGRAFO DE ROCK

COMO DICE INTELIGENTE y cómicamente una bloguera en internet "No sólo de discos, recitales y drogas vive el rock. Las imágenes (que dicen más que mil palabras y, quizás, que mil canciones) han inmortalizado por décadas a músicos y bandas." Es un hecho que toda imagen que tengamos en la memoria sobre el rock, es producto del trabajo de uno de los afamados fotógrafos ya mencionados, ellos son los que al retratar músicos generaban leyendas.

Quizá no sean los fotógrafos del rock los que hayan creado la imagen del Rock como la conocemos, pero es gracias a ellos que esta imagen ha quedado inmortalizada, como menciona Mick Rock en un entrevista:

Los rockeros mismos crearon la imagen del rock and roll con su carisma, su música, su directo y su actitud desinhibida. Los fotógrafos de 'rock' capturamos esta actitud y ayudamos a ponerla al alcance de un público más amplio. Los mejores probablemente han contribuido a promover y ampliar la influencia de la música. Pero ¿Qué son los fotógrafos sin sujetos tan fabulosos para trabajar? (Palacios, 2011)

Ya sea que los fotógrafos de rock fueran íntimos de los rockeros, y tuvieran la oportunidad de fotografiarlos en su vida diaria, o en la cotidianidad de la faramalla rockera, o que fuesen fotógrafos que los acompañasen en sus

giras fotografiándolos en todos momentos, o que simplemente los retratasen en sus espectáculos y conciertos. Han sido los *fotógrafos del rock* quienes se han convertido en los historiadores de este género, ellos son quienes han mitificado por medio de imágenes a los grandes ídolos, y muchos aún continúan haciéndolo, siguiendo el camino de las nuevas bandas hacia el Olimpo del Rock, bandas que quizá ya no son enteramente Rock, pero que no pueden negar el género musical que les dio origen.

LA NUEVA OLA

LOS FOTÓGRAFOS DE conciertos son una de las subclases existentes de los fotógrafos del rock. Algunos fotógrafos deciden retratar a los músicos en sus camerinos, otros en los estudios de grabación, otros acompañarlos en sus actividades diarias, otros hacer sesiones en estudio, pero están los que deciden fotografiarlos en su ambiente natural, haciendo lo que en teoría los músicos mejor saben hacer: *Tocar sobre el escenario*, al fotografiarlos en vivo se tiene la ventaja de que los músicos se encuentran desinhibidos siendo más fácil atrapar la esencia real del artista y plasmar sobre la fotografía las emociones que derrama desde el escenario, además de obtener imágenes espontáneas, naturales y contar con la posibilidad de mostrar la energía del público. Una fotografía con estas cualidades será siempre única.

A pesar de que muchos de los fotógrafos de rock de antaño siguen casi tan activos como en sus inicios, ahora hay una nueva generación de fotógrafos que no solo retratan al *Rock*, sino la gran gama musical existente, y ya que es complicado poder tomar un solo género como referencia, me referiré a ellos únicamente como *fotógrafos de conciertos*.

Imagen 1.27. Gene Simmons de Kiss, por Toni François.

Imagen 1.28. Kiss por Todd Owyong.



Estos *nuevos* fotógrafos de conciertos, son la siguiente generación de historiadores de la música y del rock, algunos de los más mencionados por la *Web* son los siguientes:

- Toni François – DF, México
- Todd Owyong - EUA
- Dan Muller – Seattle, EUA
- Fábio Nascimento – París, Francia
- Steve Asenjo – Londres, Reino Unido
- Elba Fernández – Galicia, España
- Holly Erskine – Londres, Reino Unido
- Rebecca Smeyne – NY, EUA
- Fernando Aceves – DF, Mexico
- Sarah Bernhard - Münster, Alemania

Me gustaría hacer un énfasis a tres de ellos: Fernando Aceves, quien de los mencionados es el que cuenta con la trayectoria más larga; además es de los fotógrafos de conciertos más relevantes de México, ha tenido la oportunidad de fotografiar a la mayoría de los artistas que han pasado por México desde 1991, se puede revisar su trabajo en "www.fernandoaceves.com"; Toni François, quien a mi parecer es la mejor fotógrafa de conciertos mexicana, en los últimos años consiguió cierta notoriedad al aparecer en uno de los spots televisivos de la campaña *La Cosa es Buscarle* de la Cerveza Indio, donde hablaba sobre su labor como fotógrafa de conciertos, "www.tono.tv" es su blog personal se puede dar un vistazo a su extenso compendio fotográfico; por último, el norteamericano Todd Owyong, solo es cuestión de observar su portafolio en "www.toddowyoung.com", para darnos cuenta que de él será uno de los grandes y nuevos fotógrafos de rock, si no es que ya lo es; además en su blog personal "www.ishootshows.com" tiene una extensa serie de artículos a modo de una guía de inicio rápido con el tema de la fotografía de conciertos (*Music Photography Quick Start Guide*).

Imagen 1.29. Robert Plant por Fernando Aceves.

Imagen 1.30. Lou Reed por Steve Asenjo.



DISEÑO FOTOGRAFICO

LOS ARTÍCULOS DE un periódico compuestos por un reportaje escrito y fotografías dan cuenta al lector de lo que está sucediendo en su entorno ya sea próximo o lejano. El periodista escrito tiene que conocer el lenguaje que manejan sus lectores y conocer la sintaxis de este. Es su deber saber más de su lenguaje (escrito o visual) que la mayoría de los lectores habituales. Como dice Dondis (1989) tener una *alfabetidad* es vital para formar un mensaje claro y fácilmente digerible para el lector. Es lógico pensar que al igual que un texto que se estructura (escribe) y forma a partir del conocimiento y educación, la imagen, en este caso la fotografía se organiza del mismo modo. No me refiero al conocimiento técnico de la cámara, que obviamente es necesario, me refiero al proceso previo al disparo, ese momento en el que uno discrimina, casi inconsciente lo que aparecerá en la foto. Debería entonces parecer igualmente lógico que el fotógrafo tuviera una *alfabetidad visual* mayor que el lector promedio, por la misma razón que el periodista escrito la tiene.

Cualquier persona con nociones básicas de su lenguaje podría escribir alguna idea o narrarnos un día de su vida; sin embargo, distinto es que su escrito sea coherente y comprensible para alguien más. Sucede de igual modo con la fotografía de prensa, una cosa es que entendamos cómo se usa una cámara y logremos captar una imagen técnicamente correcta de algún acontecimiento, pero es muy distinto que el lector de un diario entienda lo que está observando. Con respecto a este punto Dondis escribe:

Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales. (1989, p. 24)

En la actualidad hay una gran cantidad de lenguas distintas (sin mencionar los dialectos autóctonos) que no permiten una comunicación universal, si bien el idioma Inglés de cierta forma se ha impuesto sobre las demás lenguas para intentar ser el idioma universal, en la actualidad siguen existiendo diferencias culturales que no permiten que un mensaje escrito (con una lengua en específico) sea decodificado por todos de la misma forma, por ejemplo los modismos. De igual modo en el lenguaje visual estas diferencias culturales, sociales y regionales modifican la percepción de la imagen, a pesar de esto podemos encontrar un sistema perceptual básico que todos los seres humanos tenemos. Estas constantes perceptivas son las que nos permiten formular una sintaxis en la imagen, en este caso la intención es aplicarlo a la fotografía de prensa.

CONSTANTES PERCEPTIVAS

TAMBIÉN LLAMADAS LEYES de la percepción o leyes de la gestalt, estas constantes perceptivas fueron descubiertas por los psicólogos: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Ellos descubrieron que el cerebro humano organiza lo que observa a partir de totalidades (gestalts), tratando así de crear la mejor organización posible de lo que se percibe. Estas observaciones decantaron en la creación de las llamadas leyes de la percepción. Köhler decía que: *El todo es diferente de la suma de sus partes*, es la percepción la que permite que suceda esto, los elementos aislados pueden decir muchas cosas o no decir nada, pero la combinación entre ellos nos puede dar una idea o transmitir un sentimiento, muy distinto al que darían por separado, por el simple hecho que así funciona nuestra percepción. Los psicólogos de las totalidades o gestalt, generaron las siguientes leyes que tratarse de combinar con las constantes perceptivas que Dondis (1989, p. 33) plantea como: *los fundamentos sintácticos de la alfabetidad visual*.

EQUILIBRIO Y SIMETRÍA.

PARA DONDIS EL equilibrio es "La influencia psicológica y física más importante sobre la percepción humana" (1989, p. 35). De ahí que se refleje la mayor parte del tiempo la necesidad del hombre por las cosas bien sujetas, por los objetos que mantienen su equilibrio, donde la mera insinuación a su ausencia genera una tensión por su aparente colapso. La experiencia y la sociedad nos lo han enseñado, las cosas fuera de equilibrio caen, y esta sensación puede llegar a generar tensión, y esta terminar en estrés.

Pensemos en un árbol, el clásico árbol con su tronco perpendicular al suelo, y con un follaje que forma casi un círculo (imagen 1.2), similar a el típico árbol que dibujamos de niño (imagen 1.1). Al admirar un árbol así sobre

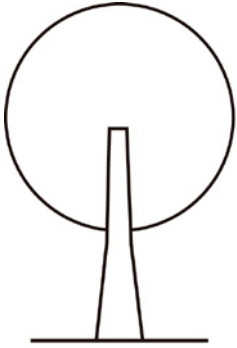


Imagen 1.1

un prado se suele tener un sentimiento de tranquilidad, como cuando uno se recuesta cómodamente a su lado para disfrutar de la sombra. Pero si camináramos alrededor de este árbol y descubriéramos que realmente “creció torcido”, especialmente muy torcido, formando con el suelo un ángulo muy agudo, la sensación de tranquilidad desaparecería (imagen 1.3). Puedo apostar que nadie se sentiría cómodo al recostarse bajo él, y tener la sensación de que caerá en cualquier momento.

Este sentimiento de tensión debido al miedo de que algo caiga (principalmente sobre nosotros) puede trasladarse al papel. Si dibujamos ese árbol torcido es un hecho que generará una sensación similar, la tensión no será tan grande como para sentir miedo, pero si lo suficiente para observar más detenidamente el dibujo. Si dibujamos un desequilibrio no tan obvio como el de el árbol, la causa de la tensión no será evidente para el lector, y este invertirá más tiempo para descubrir su origen, al menos de una forma inconsciente.

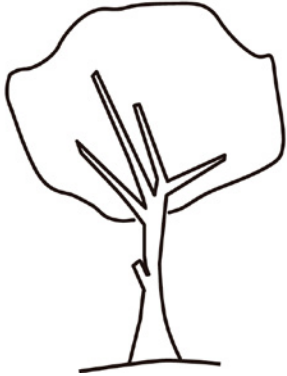


Imagen 1.2

Así como puede dibujarse el desequilibrio, también puede, corregirse, disminuirse o disimularse. Por ejemplo, regresando al dibujo del árbol, si trazáramos una línea horizontal a su pie, ésta lo estabilizaría, ya que percibiríamos que se encuentra fijo al suelo. Si aparte de ello dibujáramos una línea vertical transversal al árbol, ésta equilibraría al árbol como si mágicamente algo lo sostuviera, disminuyendo la tensión inicial. También se podría equilibrar al árbol dibujándole sus raíces.

A pesar de que el desequilibrio puede percibirse, la forma más fácil de descubrirlo es por medio de la simetría, cuando un objeto no cuenta con una simetría entre sus partes, se encuentra en desequilibrio. Por ejemplo, el cuerpo humano (externamente hablando), es simétrico; si dibujamos una línea que pase justo por el centro de su cuerpo (visto de frente) tendremos los mismos elementos de un lado y del otro, aproximadamente en la misma posición. Prácticamente todo en la naturaleza es simétrico, de ahí que estemos acostumbrados al equilibrio y que su ausencia nos cause tensión.



Imagen 1.3

Me gustaría hacer énfasis en un término que no manejan explícitamente ni Dondis ni las Leyes de la Gestalt, ambos hablan acerca de una estabilidad en la imagen, de un equilibrio para evitar la tensión, de una necesidad por mantener las cosas en equilibrio para evitar que éstas caigan y no tener la sensación que produce ver que algo está próximo a caer, pero ¿quién o qué causa que las cosas caigan? ¿quién hace que las cosas pierdan su equilibrio y nos generen tensión? La respuesta es la gravedad, es la fuerza que ocasiona la caída de las cosas fuera de equilibrio, es quien atrae los objetos al suelo gracias a ella es que podemos entender la idea del equilibrio. Si no existiera la gravedad no habría la necesidad de tener las cosas en equilibrio; ya que estas permanecerían en suspensión todo el tiempo, los objetos nunca caerían.

La gravedad existe incluso en el papel. Esta *gravedad aparente* genera la tensión o estrés visual, que nos permite sentir que los elementos impresos en una hoja de papel caerán aunque estos no puedan moverse. Es la experiencia que nos dice que las cosas cercanas a los bordes, las cosas altas e inclinadas, o las estructuras con pocos puntos de apoyo se desplomarán, por mencionar algunos ejemplos.

Estos tres factores, equilibrio, simetría y gravedad son herramientas que pueden utilizarse al momento de la planeación fotográfica para darle un sentido más profundo a una imagen, ya sea generar una pasividad y estabilidad en la toma, o darle mayor dramatismo y tensión a la escena, su uso depende de la intención del fotógrafo y lo que intente contar.

TENSIÓN

LA TENSIÓN SURGE al no existir una estabilidad en la imagen por una falta de orden o de reconocimiento de la forma. No tiene que verse a la tensión como un error en la creación de una imagen o fotografía, únicamente es una herramienta.

Quizá la estabilidad suele ser del gusto general, pero la tensión es llamativa al no estarse totalmente acostumbrado a ella. Uno se siente cómodo con lo simétrico y equilibrado, y ni siquiera uno suele notarlo, pero la mera presencia de un elemento irregular o inestable es un foco encendido que atrae la atención de los lectores. Además, la tensión es un medio para reforzar: el significado, propósito, intención de la idea y mensaje.

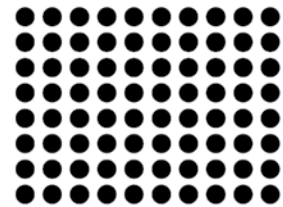


Imagen 1.4

AGRUPAMIENTO Y PROXIMIDAD

LA LEY DE la proximidad de la Gestalt explica que cuando observamos un conjunto de objetos distribuidos en un espacio tendemos a generar agrupaciones partiendo de los que se encuentren más próximos entre sí. Así sin importar si tenemos una gran cantidad de puntos en el espacio si estos están próximos los veremos como un todo y no punto por punto (ima-

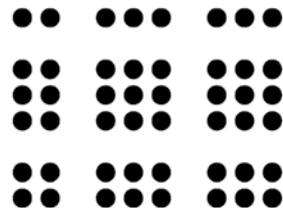


Imagen 1.5

gen 1.4); o si hay diversas concentraciones densas de puntos podremos distinguir dos o más grupos (imagen 1.5). Igualmente está presente una fuerza de gravedad, solo que en este caso ya no genera la idea de caída sino de atracción (similar a la fuerza de atracción planetaria), entre más próximos estén los objetos más fuerte es la atracción, dándose incluso el caso en que si están muy distantes pareciera que sus fuerzas gravitatorias se repelen (imágenes 1.6 y 1.7). Otra condicionante interesante la describen tanto Dondis y la Gestalt (*Ley de la igualdad o equivalencia*): visualmente los opuestos se repelen y los iguales se atraen, así que las figuras idénticas, semejantes o parecidas tienden a atraerse y al contrario repeler a las que no entran en una clasificación común con ellas (imagen 1.8). Esto tiene que ver nuevamente con la necesidad de buscar un orden y equilibrio entre lo que observamos.

COMPLEMENTACIÓN DE LA FORMA

La LEY DEL cerramiento de la Gestalt tiene que ver con la tendencia a la observación de la totalidad, dice que al observar insinuaciones de formas o figuras tendemos a completarlas aunque se encuentren seccionadas o parciales, tiene mucho que ver con la ley de proximidad, ya que es esta cercanía y aparente unión permite crear esa complementación virtual. Un ejemplo son las imágenes creadas con LEDs, estas se pueden entender porque uno observa la imagen como un todo, y no foco por foco, esta manera de ver nos permite omitir y de cierta forma rellenar todo hueco en la imagen con el fin de asimilarla.

Otros dos tipos de comprensión de la forma por medio de una complementación virtual tiene que ver con las *Leyes de la experiencia y continuidad*:

En las imágenes 1.6 y 1.7 se puede entender claramente lo que indica la ley de la proximidad, se nota que en ambas imágenes se observan tres grupos independientes de puntos.

La proximidad entre los puntos y entre dichos grupos permite su diferenciación (imagen 1.6). Sin embargo, es interesante que a pesar que en la imagen 1.7 los tres grupos se encuentran prácticamente juntos no los distinguimos como un solo grupo de puntos. Es la fuerza de atracción que tienen los 3 puntos más grandes la que permite identificar los grupos. Es un equivalente a las fuerzas presentes en los sistemas planetarios, pero en este caso, en papel.

En la imagen 1.9 se pueden identificar los objetos posteriores gracias a que son reconocibles cómo pentágonos los objetos frontales.

Es posible comprender la imagen 1.10 porque uno está acostumbrado a ver rostros impresos, pero sólo es posible reconocer al personaje si se le conoce con anterioridad, en este caso Erich Salomon.

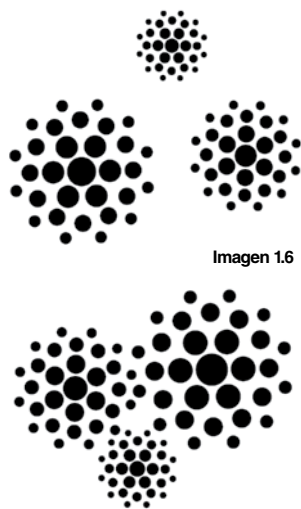


Imagen 1.6

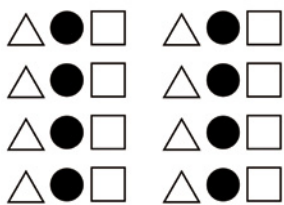


Imagen 1.8

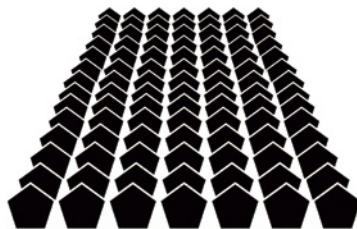


Imagen 1.9



Imagen 1.10

La *ley de la experiencia* dice que únicamente cuando tenemos un referente previo (conocimiento o experiencia), es posible identificar una imagen para completarla y así comprenderla. Dado el caso que no tengamos algún recuerdo con el cual generar una asociación con la imagen, esta no se entenderá (imagen 1.10).

La *ley de continuidad* indica que en las imágenes donde se tiene una seriación de elementos idénticos o semejantes (en forma o idea), las formas incompletas o inconclusas se logran entender precisamente por esta seriación, mientras se cuente con un referente entendible será posible entender virtualmente los demás objetos (imagen 1.9). Por ejemplo, imaginemos la fotografía de una plaza repleta de personas donde se identifican múltiples planos, los más lejanos con objetos apenas reconocibles, pero que pueden entenderse como personas porque en los primeros planos perfectamente se les reconoce, logrando así la comprensión de la imagen.

PESO

SE PUEDE LLAMAR peso a la función que mide la tensión que genera un objeto en la imagen, aquella capacidad que tiene de llamar la atención. Es lógico pensar que a mayor peso se genere más tensión.

Como se mencionó anteriormente, la falta de equilibrio suele generar tensión, y en toda imagen o fotografía existen zonas que aumentan el peso de los objetos. Por ejemplo, todos los elementos que sean colocados en los ejes de nuestro formato (líneas que parten por la mitad vertical y horizontalmente nuestro espacio) o lo más cercanos al centro tendrán mayor

Imagen 1.12. Una forma ubicada lo más lejana de los ejes parece más pesada que sobre éstos. De la misma manera una forma ubicada en la parte superior parece más pesada que una ubicada en la parte inferior.

Imagen 1.13. Todo lo que se ponga a la derecha pesa más, para equilibrarse una composición se tiene que poner de lado izquierdo algún objeto extra.

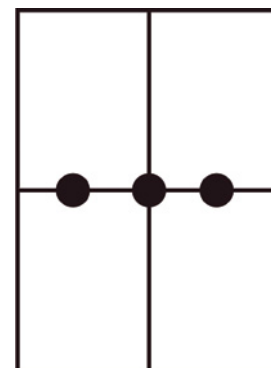


Imagen 1.11

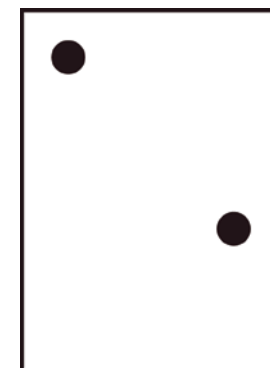


Imagen 1.12

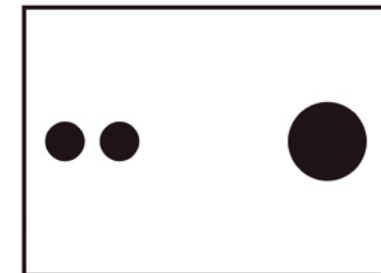


Imagen 1.13

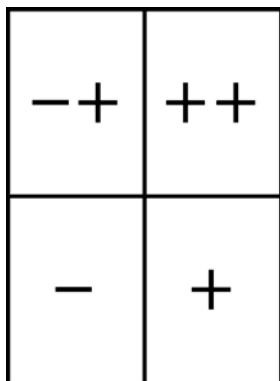


Imagen 1.14

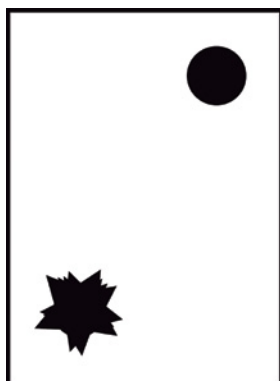


Imagen 1.15

estabilidad y equilibrio (imagen 1.11), sin embargo entre más se alejen de estos ejes tendremos mayor tensión (imagen 1.12).

Además, los elementos en la imagen más próximos a los bordes tienden a dar una idea de que van a salirse, esto tiene que ver con *la ley de proximidad* (ya que se ven atraídos a los bordes) (imagen 1.12), pareciera que entre más arriba se encuentren pesan menos, como si estuvieran flotando. Pero si están lo suficientemente alejados del borde (para que no exista la atracción al margen) serán atraídos por la gravedad a la base del marco, parecerán caer y generarán mayor tensión. Al contrario, los que se encuentran más próximos al margen inferior parecen estables y fijos. Esta lógica tiene una similitud a los fenómenos físicos que vivimos en la realidad.

Un fenómeno interesante tiene que ver con el diferente peso que pueden presentar los elementos si se colocan de lado izquierdo o derecho en el papel, esto más que ver con *la física*, tiene que ver con la costumbre de lectura. En Occidente la norma es la lectura de izquierda a derecha al contrario que en algunas zonas de Oriente donde la lectura es al revés. Nosotros como lectores occidentales estamos acostumbrados a darle más peso o importancia a lo que está colocado en el lado derecho, ya que es lo último que leemos, así que hay que tener este punto en cuenta cuando se busque equilibrar una composición (imagen 1.13).

Podemos concluir estas ideas con lo escrito por Dondis:

Quando el material visual se ajusta... a la base estabilizadora horizontal, al predominio del área izquierda del campo sobre la derecha, y al de la mitad inferior del campo visual sobre la mitad superior, tenemos una composición nivelada y de tensión mínima. Cuando se dan las condiciones opuestas, tenemos una composición visual de tensión máxima (imagen 1.15). (1989, p. 43)

Según la posición que tome un objeto sobre nuestra imagen será el predominio visual que tendrá, sin embargo la forma del objeto también hace que varíe su impacto en la imagen. *La ley Prägnanz o de la buena forma* refleja la tendencia por las formas regulares, simples, simétricas, ordenadas, comprensibles, memorizables, etc. Esta ley habla sobre la habilidad de entender los objetos confusos por la poca *buena forma* que tengan, uno tratará de relacionar el objeto *no identificable* por uno conocido, por una *buena forma*. Las formas que no cuenten con un mínimo de *buena forma* para su comprensión, ya sea por su complejidad, inestabilidad o irregularidad generaran un incremento en la tensión visual, y por tanto en su predominio visual (peso) (imagen 1.15). Estas formas serán las que causen mayor dificultad a la hora de crear una imagen equilibrada o armónica.

LEY DE FIGURA-FONDO

ESTOS PUNTOS RECAEN en una idea final, identificar una figura, objeto o forma, ya sea buscando la simetría, una buena forma o por medio del completamiento virtual. Pero lo que nos permite identificar esa figura es la existencia de un fondo sobre el cual esta se sobrepone. Incluso para que el fondo pueda ser también identificado en forzosa la presencia de una figura que sea colocada sobre él. No podría existir el uno sin el otro. Figura y fondo están siempre relacionados y unidos. Dondis (1989) los llama positivo y negativo, donde el primero es el que domina la mirada en la experiencia visual y el segundo es aquello que actúa con pasividad.

Para poder diferenciar entre la figura y un fondo se afirma que:

1. Cuando dos campos tienen la misma línea límite común, es la figura la que adquiere forma y no el fondo.
2. El fondo parece que continúa detrás de la figura.
3. La figura se presenta como un objeto definido, sólido y estructurado.
4. La figura parece que tiene un color local sólido y el fondo parece más etéreo y vago.
5. Se percibe la figura como más cercana al espectador.
6. La figura impresiona más y se recuerda mejor que el fondo, que queda indefinido.
7. El límite o línea que separa figura y fondo, pertenece siempre a la primera.
8. La distancia de la figura puede ser fijada con más precisión que la distancia al fondo que queda por detrás a distancia indeterminada.

LA COMPOSICIÓN

LA TOMA FOTOGRAFICA consta de tres momentos: el previo a la toma, donde uno se prepara para realizar el trabajo, decide a ¿dónde irá?, ¿qué fotografiará? y ¿por qué?; el segundo consiste en el momento que se observa a través del visor y se decide qué fotografiar, en el que estructuramos nuestra fotografía y creamos nuestra composición; el último cuando se determinan las funciones de la cámara (diafragma, obturación, ISO, etc.), y posteriormente se hace *click*. El primer tiempo es el planteado en el primer capítulo donde, se habla de la función del fotoperiodismo. El segundo momento de la toma fotográfica se aborda en este capítulo. El tercer momento se plantea en el capítulo final en conjunción con los primeros capítulos.

Este segundo momento en la toma fotográfica (la observación a través del visor), le permite a una fotografía ser o no única, y que pueda o no distinguirse de las demás. Hablando de la fotografía en general, están ya fotografiados una cantidad impresionante de motivos y por muchísimos fotógrafos.

Existen casos donde un mismo motivo ha sido fotografiado por miles de personas diferentes, tal es el caso de monumentos famosos o históricos que han sido eternizados en el papel tanto por fotógrafos reconocidos como fotoaficionados. En estos casos donde los motivos han sido largamente explotados es esencial tomar una fotografía que sobresalga y se diferencie de las demás e incluso impregnar esta imagen con nuestro estilo y técnica. Lo ideal es que siempre se tomen fotografías con esta intención sin importar si los motivos nunca han sido retratados o si son los más comunes y recurrentes.

De todos los pasos en la toma fotográfica éste sin duda es el paso más importante y complicado, ya que le otorga a la fotografía esa esencia que la vuelve única. No tiene relevancia tomar fotografías idénticas a la de otro fotógrafo. A menos que fuese como un ejercicio o práctica; suele ser útil imitar a los grandes para aprender, pero no tiene sentido hacerlo todo el tiempo, uno tiene que ser innovador y tener un estilo propio, que se verá reflejado en la composición que tengan las fotografías.

Toda fotografía es una composición en ella intervienen distintos elementos y objetos que al interactuar entre sí generan una idea o mensaje. Es precisamente la composición la que ordena y distribuye dichos elementos vistos dentro del encuadre, en otras palabras sería organizar los elementos que vemos en el visor antes de disparar la cámara. Generalmente, cuando uno se encuentra detrás de la cámara no cuenta con el tiempo suficiente para obtener la o las fotografías, hay ocasiones donde solo tiene un instante y nada más. Son dos los únicos factores determinantes para capturar ese instante de una forma perfecta: la suerte y la experiencia. Nadie quiere dejarle todo el trabajo a la suerte, lo ideal es dejar que el único factor determinante sea la experiencia, y ésta solo se obtiene tomando fotografías y practicando.

El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa es donde el fotógrafo ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar lo que está sucediendo y de una forma veraz si es fotografía de prensa; su estado de ánimo, si es fotografía de autor o artística; o expresar las cualidades de un producto, si es fotografía publicitaria.

Hay que aclarar que toda fotografía tiene una composición muchas veces realizada inconscientemente por el fotógrafo. Ésta suele ser la razón de tantas fotografías iguales. Se tiene que estar consciente de lo que está fotografiando y de cómo se hará. Se debe saber ¿qué es lo que se quiere fotografiar?, ¿por qué? y ¿para qué? El tener el conocimiento de estos factores hará que uno intente plasmar toda esta información en la fotografía por medio de una composición bien estructurada. Para la realización de composiciones no existen reglas absolutas, sino cierto grado de comprensión de lo que podrá comunicar la fotografía, dependiendo de la manera en específico en que se realice la organización y orquestación de los elementos visuales.

ELEMENTOS BÁSICOS DE LA COMUNICACIÓN VISUAL

LOS SIGUIENTES ELEMENTOS se basan en el listado de Dondis (1989) que forman parte del alfabeto visual con el que un fotógrafo o diseñador, elaboran sus mensajes. Estos elementos son los empleados al momento de elaborar una composición, en la que se verán plasmadas sus ideas e intenciones. Estos elementos, ya sea uno o todos, siempre están presentes en toda imagen y generalmente son utilizados sin saberlo. La intención de esta sección es conocer su existencia y usarlos discriminadamente, para generar un mensaje directo y concreto. Y en el caso específico de la fotografía de prensa, lograr captar la realidad lo más veraz posible y cargar las imágenes con la mayor cantidad de información, con la finalidad de que realicen una crónica completa de la noticia que se cubre.

PUNTO

Este es el elemento principal y más simple en la comunicación visual. Es la unidad básica en la creación de toda imagen. Ya sea si nos referimos a un pixel, a los pequeños granos de haluro de plata o a la marca que deja un lápiz sobre un papel. Por sí solo el punto es un elemento para llamar la atención, funciona al igual que un acento en una palabra crea un énfasis en una imagen, busca la atracción del ojo. Si se encuentra acompañado de otro punto se convierte en una herramienta de medición. En cambio, si se trata de una serie de puntos, se puede crear la impresión de dirección y secuencia ya no solo atraen al ojo, sino que lo dirigen a través de un camino (*ley de la proximidad*).

A partir de él y las leyes de la percepción es posible entender toda imagen impresa o imagen fotográfica. En el caso de la impresión actual (*halftone*), las imágenes se descomponen en tramas de puntos, donde dependiendo de su tamaño y cercanía otros se generan tonos, y superponiendo cuatro tramas de puntos de colores distintos: cian, magenta, amarillo y negro, se pueden llegar a formar 10,000 colores distintos, aunque solo sean 4 colores. Es esta variación de los atributos de los puntos y la forma en que nuestros ojos analizan la información (percepción gestáltica) lo que permiten visualizar los colores, imágenes y escenas como en la realidad, aunque no sea más que una aglomeración de puntos que nada tienen que ver con la realidad

Por ejemplo, nótese las fotografías de las páginas 7, 10, 25 y 27 en el Anexo Fotográfico, donde aparecen pequeños puntos blancos formados por las lámparas del escenario, estas luces pueden usarse para crear pequeños acentos en la imagen y para poner en contexto las fotografías tomadas y éstas puedan entenderse como imágenes obtenidas en conciertos.



Imagen 1.15. Poster para la propaganda soviética por Alexandr Ródchenko y Varvara Stepánova, 1924.



Imagen 1.16. Salida de incendios (Pozhamaia lestnitsa), de las series "Dom na Miasnitskoi", por Ródchenko, 1925.

LÍNEA

LA LÍNEA SE puede definir como un punto en movimiento o una seriación de puntos (ley de la proximidad). La línea tiene una dualidad muy curiosa, puede ser muy fluida, libre y sinuosa llegando a ser muy expresiva y a la vez tiene una precisión, una dirección y propósito muy definido. Tal es el caso que se emplee para la realización de bosquejos artísticos y planos técnicos. Los primeros representan de primera intención lo visto, de una forma muy sensible y gestual. Los segundos muy fríos y metódicos representando líneas muy rectas y precisas.

Quizá, sea complicado entender el uso de puntos y líneas en el fotoperiodismo; ya que usualmente éstos al ser herramientas de diseño, se crean y dibujan tal cual en el espacio para expresar alguna idea. Y de ninguna forma podemos crear elementos en el fotoperiodismo, no podemos tomar una fotografía y posteriormente ornamentarla con puntos y líneas artificiales (a menos que su uso tenga una intención ajena al periodismo, o la línea editorial de la publicación sea "alternativa" por así decirlo) (imagen 1.15). Solo podemos utilizar los objetos que están presentes, en este caso en un escenario.

Sin embargo, podemos abstraer la realidad e intentar simplificarla en construcciones a base de puntos y líneas, por ejemplo un punto podría ser una lámpara que da de frente al lente o podría ser la cabeza de uno de los músicos; la líneas podrían ser las estelas de luz que genera la iluminación de un escenario, el mástil de una guitarra o bajo, incluso las extremidades de los músicos. La idea no es decir "mira tomé una fotografía y este es un punto y ésta es una línea" la intención es entender que algunos objetos en escena podrían tomar el papel de alguno de ellos y contar con las cualidades que tienen. Tomar los puntos, ponerlos en posiciones donde generen mayor tensión, jugar con las direcciones que puedan tener las líneas para que en conjunto le den dramatismo, dinamismo y un mayor impacto a la fotografía.

Podemos poner como ejemplo la obra del fotógrafo constructivista soviético Aleksandr Ródchenko, en su obra justamente hacia esto, abstraía la realidad por medio su cámara y expresaba ésta a partir de conjuntos de líneas (imagen 1.16), puntos, manchas, etc. Formalmente sus tomas solían ser planos cenitales o planos nadir que debido a lo novedoso que eran para la época impactaban al espectador e incluso le causaban una dificultad para reconocer el objeto fotografiado, a pesar de que fuesen escenas de la vida cotidiana. En su *Manifiesto fotográfico* escrito en 1928 indicaba:

Si se desea enseñar al ojo humano a ver de una forma nueva, es necesario mostrarle los objetos cotidianos y familiares bajo perspectivas y ángulos totalmente inesperados y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos deberían ser fotografiados desde diferentes ángulos, para ofrecer una representación completa del objeto.

CONTORNO

SE PUEDE DECIR que cuando una línea se cierra se está convirtiendo en un contorno, todo contorno tiene un espacio dentro de sí al que esta delimitando del espacio externo. Existen una cantidad infinita de formas que pueden tomar los contornos, aunque son tres las formas básicas: el círculo, el triángulo y el cuadrado. En el caso del fotoperiodismo los contornos más importantes son los protagonistas de nuestras noticias a cubrir, en el caso específico de los conciertos los contornos más relevantes son las siluetas de los músicos, la forma más fácil de obtenerlos es a través de un contraluz.

TONO

A PARTIR DE los puntos generamos líneas, de estas podemos generar contornos, que a su vez combinados con la dirección y la perspectiva nos permiten diferenciar los planos de un objeto y poder simular volumen. Esta simulación se da por la impresión de perspectiva transmitida en la imagen. Sin embargo, es necesario que un elemento extra dé una idea real de volumen. Es la luz quien nos permite identificar los objetos volumétricos, es la que nos hace distinguir los planos e identificar la profundidad por la variación de la intensidad luminosa. Es a esta variación lumínica a la que se le llama tono, es una gradación desde el negro más profundo, al blanco más puro. En cuestión de luz esta gradación es infinita, aunque realmente el ojo sólo es capaz de distinguir perfectamente un promedio de 30 gradaciones diferentes. Por medio de gradaciones tonales sobre un dibujo plano se puede generar profundidad y volumen, precisamente es gracias a éste que la fotografía tiene ese realismo tan característico en sus imágenes.

Por ejemplo. La fotografía en la página 23 del Anexo Fotográfico es una muestra de cómo es posible notar el contorno del cuerpo humano; y a la vez una posible solución de como capturarlo en un espectáculo musical.

Por ejemplo. En la sección de tono del Anexo Fotográfico, se puede notar cómo entre menor información tonal sea capturada por la cámara más plana es la imagen; al contrario entre mayor información tonal es más fácil distinguir las pequeñas variaciones de profundidad en los motivos. El ejemplo más sencillo es notar en imágenes sobre expuestas cómo se fusiona la frente con la nariz y pómulos.

COLOR

Por ejemplo. Revisar la sección de color en el Anexo Fotográfico, para observar diversas soluciones fotográficas que radican en darle la importancia al color.

LA FOTOGRAFÍA EN sus inicios consistía únicamente en pequeños retazos de la información total que daba el mundo, únicamente se podían registrar valores tonales, pasos del blanco al negro. Cuando la realidad es mucho más rica por su gran cantidad de colores. No trato de decir que la fotografía en blanco y negro fuese pobre, solo quiero decir que no captaba toda la información, por el hecho de no poder representar los colores.

Los colores desde su inicio han tenido una carga simbólica y casi religiosa. Además para cada pueblo, cultura o país significan algo muy específico, en algunos casos sus significados llegan a ser universales. Como la asociación del color rojo con la sangre y el blanco con la pureza. Descartar el uso del color en una imagen fotográfica sería dejar de lado una de las herramientas comunicativas más fuertes, impactantes y llamativas que existen.

El color se compone de tres valores:

- **El matiz.** Que es el color en sí; por ejemplo, el rojo, el verde, el amarillo, etc.
- **La saturación.** Que podríamos definirla como la pureza del color, su intensidad misma. Existiendo una gradación desde el color puro más intenso hasta la ausencia del color (gris, blanco o negro).
- **El Brillo.** Que es un equivalente al tono, pero expresado en los colores. Éste indica qué tan luminoso u oscuro puede ser un color. Me gustaría aclarar que, sin importar las modificaciones del matiz o la saturación, el tono no cambia.

Son estos tres valores modificables los que nos permiten generar una variedad inmensa de colores.

ESCALA

EL TAMAÑO DE los objetos en una fotografía difícilmente tendrá las mismas dimensiones que en el realidad, ya sea que los motivos sean más grandes (microfotografía) o más pequeños. Solemos identificar el tamaño de los objetos que conocemos. En cambio, en los casos donde el motivo es desconocido difícilmente se pondría adivinar su tamaño real, a menos que éste se comparara con otro; que se usará el tamaño de otro objeto como referencia para calcular el del objeto desconocido. De esta forma podemos calcular a qué escala se encuentra nuestro motivo y hacer un cálculo de su tamaño real.

La escala suele utilizarse mucho en la fotografía documental para hacer referencia del tamaño de los motivos fotografiados. Si se está foto-

grafiando a un escarabajo se puede colocar una moneda a su lado para generar una escala del tamaño del escarabajo en función del tamaño de la moneda. Si al contrario se tiene un objeto colosal solo se cambiaría el objeto referencial: si es el esqueleto de un dinosaurio se puede colocar a una persona, si es un rascacielos se puede montar a un costado la silueta de una casa de dos pisos.

Un efecto interesante en la fotografía con relación a la escala sucede cuando la relación de los tamaños de los objetos que se escalan entre sí no es lógica, ya sea por el efecto óptico que generan los lentes o por la distancia entre ellos. Se pueden tener fotografías en las que un edificio y una persona tengan el mismo tamaño. Este aparente error en la escala genera imágenes muy curiosas por la incoherencia entre los tamaños.

En la fotografía de prensa la escala es un elemento importante en la composición de una imagen ya que nos permite capturar más información en la fotografía y entre más detalles transmita la fotografía más completo será el mensaje.

VOLUMEN

EN LA VIDA cotidiana el volumen puede ser tanto perceptual como real. Podemos tocar cualquier objeto y percatarnos de que está ocupando un espacio (volumen). Pero ningún objeto presente en una fotografía cuenta con un volumen, ya que solo es una representación plana de él. Es el juego de luces y sombras (tono) quien nos permite visualizar este volumen que realmente no existe.

El segundo factor que nos da la posibilidad de distinguir el volumen es la perspectiva que se genera a partir del uso de uno o más puntos de fuga. La perspectiva por sí sola y sin el uso del claroscuro puede generar objetos virtualmente tridimensionales. Se tiene que tener presente en todo momento que cada lente genera una perspectiva diferente, cada longitud focal nos da un ángulo de visión distinto y, por consiguiente, una perspectiva distinta. Hay que tener en cuenta que la posición del fotógrafo de igual manera modifica la posición de los puntos de fuga y por consiguiente la perspectiva.

Una diferencia interesante entre la formación de composiciones entre un diseñador y un Fotógrafo con respecto al volumen, es que el primero se da a la tarea de crear elementos con esta cualidad, los imagina, los analiza y al final traza. Un fotógrafo en cambio solo captura la imagen de un objeto y junto con el su volumen, pero el trabajo no se queda ahí tiene que analizar simultáneamente en qué posición tendrá la mejor condición lumínica que detalle las dimensiones del objeto, en qué lugar se tiene el mejor ángulo (perspectiva) y además qué lente utilizar. Estos tres factores tienen demasiado que ver con el volumen, pudiendo hacer que la imagen se vea plana o, al contrario, con una deformación demasiado exagerada de la perspectiva.

Si tomamos una fotografía de la fachada de un edificio, colocándonos justo en el centro y a nivel de suelo sin importar la presencia del claroscuro no lograríamos representar la dimensión volumétrica real del edificio. Este se vería plano, solo sería un trapecio isósceles alargado, daría lo mismo si es un edificio o si solo es una fachada de utilería en un set de cine. Pero si se tomara la fotografía desde una posición lateral o una superior, donde se permitiera tener el registro de más caras del edificio, sería tener la noción del tamaño y espacio que ocupa la estructura.

MOVIMIENTO, DIRECCIÓN Y DINAMISMO

SEGÚN VEO EXISTEN dos tipos de movimiento dentro de una fotografía o diseño, el primero tiene que ver con la percepción e interpretación de movimiento dentro de un gráfico; un movimiento que se dice, aunque no se lleve a cabo; el segundo, y obvio es la representación gráfica de éste, como instantánea de la acción de un objeto. Estos dos tipos de movimientos cuentan con las cualidades de dirección y dinamismo, que difieren un tanto según cada tipo de movimiento, así que serán explicados en los puntos siguientes.

PERCEPCIÓN DEL MOVIMIENTO

La percepción del movimiento tiene que ver con la capacidad de leer y distinguir moviendo en objetos inanimados e inanimables. Por ejemplo, un punto, línea o contorno son estructuras que sabemos que no pueden moverse y que no se moverán a menos que podamos sacarlas del papel y arrojarlas por los aires. Sin embargo, ya sabemos que las leyes que rigen el mundo y realidad dentro de una imagen funcionan de forma distinta que en la realidad, esto nos permitiría dibujar un punto en una posición de tensión, donde la gravedad dentro del papel lo atraería a la base y así tener la impresión de que éste se mueve. Es muy distinto al movimiento que presenta un caballo a galope en un fotografía, porque sabemos que el movimiento quizá no exista en la imagen, pero sí en el momento cuando se tomó la fotografía.

Toda percepción de movimiento tiene dos características, el *dinamismo* y la *dirección*.

EL DINAMISMO. Tiene que ver con la intensidad y fuerza del movimiento, muy en relación con la *tensión* y el *peso*. Cuan más fuerte es la impresión que se tiene del movimiento mayor es el dinamismo del objeto o composición. Uno puede aprovechar las zonas de tensión para incrementar el dinamismo de los objetos.

De misma forma el dinamismo tiene mucho que ver con la velocidad de lectura, sin uno es guiado paso a paso por la imagen, uno llegará más rápido a su destino que es la comprensión de la imagen. Es un hecho que

una buena composición permite la buena lectura de una imagen, facilitando su comprensión, pero son los objetos dinámicos junto con su *dirección* los que nos guiarán más rápido por los puntos de interés e una imagen.

Se debe de tener en cuenta que hay objetos que independientemente de su posición tienen mayor dinamismo que otros. Esto tiene que ver con su forma y la manera en que ésta indica la dirección del movimiento. La percepción del movimiento es una mesa de tres patas, donde una de ellas es la percepción misma del movimiento, otra es el dinamismo y tercera es la dirección; para que la mesa sea estable es necesario que estas tres patas tengan la misma altura (intensidad). Es una relación forzada, donde entre más obvia sea la *dirección*, mayor será el dinamismo y por ende también la percepción del movimiento.

LA DIRECCIÓN, por su parte, es otra característica de todo movimiento, si algo se mueve tiene que ir hacia algún lado, y la dirección es precisamente quién nos dice hacia donde lo hacen, en el caso específico de la percepción del movimiento, donde no se realiza movimiento alguno es quien nos indica hacia donde se realizaría el movimiento de existir. Según Dondis (1989) solo existen cuatro direcciones: la Horizontal, la Vertical, la Diagonal y la Curva.

Como ya se ha mencionado las direcciones, principalmente son para guiar la lectura del observador, para llevarla a las zonas importantes y mantener un juego con él, como si la dirección fuera la guía en una visita a una provincia, es ella quien te lleva por todos esos rincones a los que no llegarías rápidamente sino fuera por su ayuda. Esta rapidez de lectura se vuelve vital cuando la imagen no cuenta con el tiempo para que el lector la entienda, por ejemplo: un posible comprador de un diario que camina por la acera, un automovilista que pasa frente a un espectacular, o algún anuncio en una revista que se encuentra entre secciones, etc. Además el fotoperiodista, al fin de cuentas es un comunicador, que tiene que buscar la mejor forma de transmitirle la noticia al lector y a la vez enganchar a este por medio de una imagen atractiva, para que compre el diario, revista o publicación donde se encuentra el artículo con la intención de leerlo posteriormente, lo más importante es que la noticia se difunda.

Muchos elementos pueden implicar una dirección, ya sea un punto, una secuencia de puntos, una línea o un contorno. Sin embargo son tres puntos los que definen y determinan la dirección de los objetos en una composición:

- El primer punto tiene que ver con las leyes de la percepción, la ley de atracción, las zonas de tensión, el peso, etc.
- El segundo lo rige la norma de lectura. Por ejemplo, si tenemos una línea horizontal en nuestro plano y nos preguntamos ¿Hacia dónde dirige nuestra lectura esta línea? Nos daríamos cuenta que no es la línea la que nos dirige de un lado a otro sino la costumbre de lectura (izquierda-derecha o derecha-izquierda). Habrá objetos que por sí mismos no tengan un movimiento explícito pero gracias a la dirección de nuestra lectura, el objeto se impregnará de ella.



Imagen 1.19. Esta imagen es un paneo que se enfoca en el auto del primer plano logrando congelar su celeridad, gracias al barrido de los planos detrás de él se entiende que éste se movía. Con respecto al segundo auto, se puede suponer que se encontraba estacionado o llevaba una velocidad mayor al primer auto y por eso sin importar el paneo éste se presenta barrido al igual que el fondo.



Imagen 1.20. "Dinamismo de un perro con correa", pintura de G. Balla, 1912.



Imagen 1.21. El Correcaminos, personaje animado de la caricatura Looney Tunes.

• El tercer punto tiene que ver con la forma de los objetos y la capacidad de ésta para apuntar en alguna dirección. Todo vértice en una figura apunta en alguna dirección, y entre más agudo sea este vértice más fuerte será la dirección con la cual apunta, entre más *dinámica* es la figura más fácilmente será descubrir la *dirección*. De ahí que sea universal el uso de flechas para indicar direcciones. Este punto domina sobre los anteriores ya que sin importar en donde pongamos una flecha o nuestra norma de lectura la flecha siempre indicará la dirección que su forma le dice. Además de los vértices cada objeto tiene cualidades inherentes a su función y por convención social, por ejemplo sabemos que señalar con un dedo indica una dirección, sabemos que un auto usualmente se mueve hacia adelante, que si se tiene la boca abierta se te puede meter una mosca, pero si estas hablando el sonido sale, así hay una infinidad de objetos que implican direcciones.

Por ejemplo, en la imagen 1.16 es muy fácil identificar la dirección; quizá no podamos saber si el hombre baja o sube, pero las líneas de la escalera generan un vértice que apunta hacia arriba, de ahí que se pueda decir que la imagen tiene una dirección ascendente. En cambio, en la imagen 1.15 podemos notar que el cono en la boca de la chica apunta hacia dentro, pero toda la expresión de su rostro y la posición de su mano nos hacen saber que esta hablando o incluso gritando y esto implica otra dirección, de esta forma el cono deja de ser un especie de embudo y se convierte en un megáfono. A pesar que no podamos apreciar el sonido en una fotografía si podemos deducir cuando alguien habla y hacia donde lo hace, y esto implica una dirección.

REPRESENTACIÓN GRÁFICA DEL MOVIMIENTO

LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA del movimiento consiste en expresar por medio de un diseño o fotografía la acción de movimiento. Por ejemplo, el dibujo de un perro saltando o la fotografía de un caballo que compite en un carrera. Esta

distinción únicamente se refiere al movimiento conferido o realizado por algún objeto, motivo o elemento gráfico; la condicionante es que alguno de éstos debe realizar la acción de moverse.

Este tipo de movimiento al igual que el volumen es algo aparente en una fotografía, es sólo una simulación, ya que realmente nada se mueve dentro de nuestro papel. La capacidad de entender el movimiento de los objetos dentro de una imagen tiene que ver con el conocimiento y experiencia misma que tenemos de los móviles (objetos en movimiento). Lo podemos ejemplificar de las siguientes formas:

- Se tiene una fotografía donde se capturó por medio de un barrido un automóvil en movimiento (fotografía de un objeto en movimiento que presenta un desenfoque generado por la alta velocidad del mismo y la baja velocidad de obturación) (imagen 1.19.). En esta imagen se entiende que el auto se esta moviendo o al menos eso hacía, por el simple hecho que este aparece movido o desenfocado, esto lo deducimos por que es justo lo que sucede cuando un objeto muy veloz pasa frente a nosotros, a penas distinguimos un fantasma, una imagen barrida y borrosa de él. Solo es necesaria una poca de información sobre nuestros motivos, para entender las características de su movimiento. Se debe tener cuidado porque en la fotografía es posible eliminar el movimiento de la toma, así como es posible dramatizarlo aún más. Depende mucho de la intención y la función que tenga el material. Por ejemplo, si tomamos otra fotografía donde se *congele* el mismo automóvil en movimiento (la velocidad de obturación es mayor que la del objeto, obteniendo la ilusión que ha sido *congelado*) anularíamos completamente el movimiento del auto y no sería mas que un auto aparcado en la calle.

- Un efecto similar existe en la ilustración, las caricaturas y algunos comics donde simulan el movimiento dibujando varias veces la parte que se mueve, recordemos al correcaminos (personaje de *Looney Tunes*) quien al empezar su marcha mueve rápidamente sus patas; en el sentido estricto los dibujos o más bien la velocidad de transición de estos no cambia, este efecto se crea dibujando muchas veces las patas del correcaminos en distintas posiciones en un mismo dibujo u hoja (imagen 1.21). Esta forma de representar el movimiento surge o al menos es muy representativa de la corriente artística del futurismo, donde expresaban el movimiento de un objeto dibujando las distintas fases del mismo en un solo lugar (imagen 1.20). Otra herramienta usada en caricaturas y comics es la de poner líneas detrás del objeto o en las inmediaciones de la zona o parte de este que realiza el movimiento. Si es un pequeño automóvil en un sendero, se dibujan líneas rectas detrás del auto, como si este dejara a su paso una especie de estela o rastro de humo.

- En la fotografía existe otra herramienta para plasmar el movimiento de los objetos, que consiste en darle el movimiento al fondo y congelar el móvil (paneo). Si tenemos una imagen donde el automóvil

se ve enfocado (congelado) y al contrario el fondo se ve desenfocado y barrido se entiende que algo se está moviendo en esa fotografía, si aplicáramos la lógica anterior del auto barrido, sería absurdo que pensar que el entorno se mueve detrás del auto, por simple lógica se entiende que quien lleva el movimiento es el auto y no el fondo, además la dirección del barrido nos indica la de el móvil. Es similar como cuando vamos sobre un auto muy veloz, solo podemos enfocar los objetos que se mueven a la misma velocidad que nosotros, pero el entorno que se mantiene fijo se desvanece ante nuestros ojos (al menos el entorno cercano y lateral), ya que no tenemos el tiempo suficiente de registrarlo, similar a una obturación lenta.

- Otras veces el movimiento se entiende por la escena misma, si tomamos una fotografía y congelamos el momento justo en que un corredor sale de la línea de meta o de un caballo corriendo, sabemos que se mueve por la posición misma de sus cuerpos o extremidades. Si tenemos una foto de un músico con la mano levantada o mientras lo hace, endentemos el movimiento porque sabemos que para que la mano llegue a ese punto fue necesario de una acción y movimiento, la dirección nos ayuda a completar la idea y la trayectoria del movimiento. En estos casos no se está fotografiando el movimiento mismo, sino la idea de. En ocasiones solo es necesario insinuar movimiento para poder expresarlo.

Se puede diagramar el movimiento del siguiente modo:

- **Captura de la velocidad.** El movimiento se entiende por la presencia de la velocidad.

- **Velocidad del objeto.** El movimiento se entiende por la velocidad del objeto que pasa ante nosotros, se ve barrido.

- **Velocidad sobre el fondo.** En este caso en vez de ser espectadores del objeto en movimiento, nos movemos junto a él, percibimos esta velocidad al observar el fondo barrido.

- **Captura del movimiento.** En este caso no importa la velocidad, sino la idea del movimiento. Consiste en capturar los momentos más representativos del movimiento. Esos instantes que solo son visibles cuando algo está en movimiento y no cuando se encuentra estático. Por ejemplo, un caballo en ningún momento podría tener sus cuatro patas despegadas del suelo a menos que estuviera corriendo.

EL CONTRASTE

PARA QUE NUESTROS ojos puedan ver, es necesaria la existencia de luz; si no existiera nuestros ojos no serían capaces de ver, ya que la información que decodifican es luz; del mismo modo sucede con una cámara, si no hay

luz no hay foto. Ahora gracias al contraste entre la luz y la carencia de esta (blanco y negro), es posible que identifiquemos tonos intermedios y poder así percibir el volumen en las cosas. Al igual que la contraposición de elementos nos puede ayudar a identificar escalas y pesos, es el contraste mismo el que busca la tensión y la atención del lector.

El contraste busca una comparación entre elementos lo más opuestos posible, como el blanco y el negro, lo pequeño y grande, lo ligero y lo pesado, etc. Estas comparaciones le brindan un dramatismo e intensidad a la imagen, como dice Dondis: "Los opuestos parecen ser ellos mismos con más intensidad cuando los concebimos desde su unicidad. En esta observación estriba el significado esencial de la palabra contraste: estar en contra" (1989, p. 114). Entre más opuestos los elementos mayor tensión se genera en la imagen, en este caso, en la fotografía. Por lógica a menor contraste mayor neutralidad se obtiene, llegando incluso a la neutralidad absoluta cuando no existe contraste alguno. Por ejemplo, el contraste entre blanco y negro de una forma intermedia generaría una gama de grises muy rica, si vamos a un extremo donde el contraste fuera el máximo tendríamos únicamente negro y blanco; pero sí en cambio tenemos un contraste nulo se tendría un gris donde no habría ninguna diferenciación de tonos, hecho que no permitiría distinguir ninguna imagen u objeto. Del mismo modo como para el ojo si no existiera luz.

Con este ejemplo explico la importancia del contraste en la composición y en las fotografías; sin contraste no existiría la imagen, sin contraste no identificaríamos figura de fondo, no identificaríamos tamaños. El contraste es la herramienta más importante al momento de crear una composición y de elaborar el mensaje visual. Es un auxiliar muy importante en la creación del mensaje sintáctico, ya que la misma contraposición y comparación nos ayuda a expresar ideas claramente. Entendemos ideas y conceptos por la existencia de su contrario (complementario), por ejemplo el bien por la existencia del mal, el frío por la existencia del calor, etc. Hay que tener en cuenta que nuestros ojos (proceso de visión) buscan la interpretación de las cosas lo más claras y *buenas* posibles (como dicen las leyes de la gestalt). La constante por lo equilibrado, por lo bien formado, por las figuras completas y cerradas, es la contraposición del contraste. La percepción que explican los gestálticos busca una neutralidad de la imagen, una armonía entre los elementos que la conforman para que esta misma lo sea. En cambio, el contraste busca un choque, por así decirlo, entre sus elementos para generar una mayor diferenciación y un mayor impacto. El contraste busca la tensión misma y por esta razón hay que tener mucho cuidado con su uso, ya que, como indica Dondis (1989, p. 115) es idéntico a *las especias en la cocina* y hay que manejarlas con una gran delicadeza.

Toda imagen ya sea fotográfica o no busca la expresión, la transmisión de ideas, de información y sentimientos. En el caso particular de la foto-

grafía de prensa se busca la información dejando completamente fuera toda cuestión personal y sentimental. Precisamente, en esta transmisión de información se tiene que tener en cuenta que el contraste es un agudizador de todo significado, debe tenerse cuidado en su uso para no caer en la *manipulación* de la realidad. En este sentido, citando a Dondis (1989, p. 122), "... el contraste es el puente entre la definición y comprensión de las ideas visuales, y no en la acepción verbal de definición, sino en la acepción visual de crear ideas, sensaciones e imágenes más visibles".

COMUNICACIÓN VISUAL A PARTIR DEL CONTRASTE

LAS SIGUIENTES TÉCNICAS de comunicación visual surgen a partir del juego entre contrarios; en otras palabras, a partir del contraste de diferentes factores de la imagen o fotografía. Las siguientes técnicas se forman a partir de parejas opuestas, o complementarias, entre sí.

Los siguientes contrastes solo son algunos, aclaro; surgen de las *técnicas de comunicación visual* que Dondis plantea en su libro *La sintaxis de la imagen*, a mi parecer los más recurrentes en la composición y diseño de un gráfico. Lo que trataré a continuación será adaptar estos contrastes a términos fotográficos. Dejo libre el uso o inclusión en la toma fotográfica de cualquier otro tipo de contraste, los mencionados a continuación son únicamente una parte de todos los existentes. Me gustaría de igual forma aclarar que los ejemplos siguientes sólo buscan explicar a qué se refiere cada contraste y no delimitar su uso en una situación en específico. Serán explicados con la mera intención de que se comprendan y se integre su uso en la toma fotográfica. No se planea dar una guía de cómo usar estas técnicas, simplemente se busca hacer una mención de herramientas que están disponibles al momento de la toma.

SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

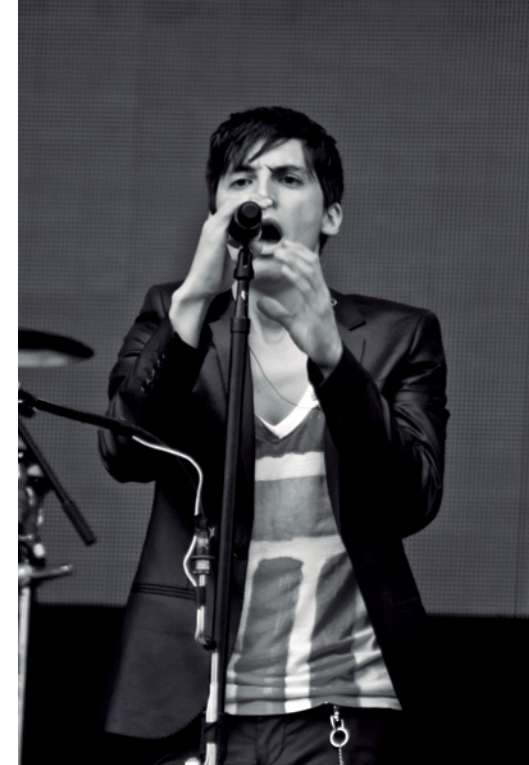
HABLAR DE SIMETRÍA en la fotografía tiene que ver con la simetría que pueda tener el motivo fotografiado. Generalmente, para poder apreciar la simetría es necesario capturar al motivo de frente y mantener el motivo simétrico con respecto al fondo; esto último solo puede lograrse si el motivo toma una posición centrada, y si el fondo es simétrico o neutro. Usualmente, son los retratos las fotografías que tienen estas características.

En el caso del fotoperiodismo y de la fotografía de conciertos es complicado mantener la simetría entre fondo y motivo, ya que los fondos suelen

estar saturados de un sin fin de estructuras u objetos, lo más cerca que uno puede llegar a la simetría es: neutralizando el fondo, centrado el motivo y fotografiarlo de frente. Sin embargo, como ha ido mencionando la simetría da estabilidad y neutralidad a la imagen, cualidades que no son características en la fotografía de Rock, ya que este es versátil, dinámico y tiene fuerza, la asimetría es la solución gráfica más adecuada para fotografiar un concierto de este género, ya que le da personalidad a la toma.

Por ejemplo, tenemos las **fotografías 1.1 y 1.2** del músico mexicano Gilberto Cerezo. Las dos imágenes prácticamente son idénticas en cuanto a los elementos en la composición. Sin embargo, la primera trata de mantener una simetría entre el motivo y el fondo (centrado y de frente); a diferencia de la segunda donde el motivo toma una posición lateral y descentralizada, además que el fondo ya no es simétrico.

Fotografías 1.1 y 1.2. A pesar que el fotógrafo mantenga la misma posición todo el momento, puede tener variaciones en sus fotografías, si éste no se puede mover, si puede esperar que el motivo lo haga y tome una posición que sea del agrado para el fotógrafo.



Fotografías 1.1 y 1.2. De arriba hacia abajo. Gilberto Cerezo, vocalista de la banda Kinky, Vive Latino, 2009. IN Sinister.

EQUILIBRIO E INESTABILIDAD

EL EQUILIBRIO EN la imagen busca al igual que una balanza mantener las partes niveladas, logrando que ambas tengan el mismo peso: que se *equilibren*. En la fotografía 1.3 podemos ver que los dos músicos mantienen en equilibrio la escena, uno a cada lado, el hecho de que los dos tengan aparentemente la misma altura y corpulencia ayuda a que la imagen se mantenga estable. A diferencia en la fotografía 1.4, aunque la imagen sea similar a la anterior y que de primera intención pareciera en equilibrio, se puede notar que la luz que incide en el lado derecho lo vuelve más pesado que el lado izquierdo. La inestabilidad en esta fotografía es sutil, pero lo suficientemente marcada para que uno de los motivos gane protagonismo.

Fotografía 1.3. En esta Fotografía podemos observar una composición muy sencilla con los dos músicos al centro, lo interesante de esta fotografía es la iluminación del fondo que cae justo en el centro de la imagen resaltando aun mas a los dos músicos del fondo. Es interesante observar como esta luz realza sutilmente al músico de blanco.

Fotografía 1.4. En esta fotografía a pesar de que existe un aparente equilibrio entre músicos, la composición busca intencionalmente el protagonista del músico de la derecha, la idea era esperar el momento en el que las luces caían sobre él, esto por dos razones: primero para darle impacto y relevancia sobre los demás elementos en la fotografía, y segundo para poder realizar una exposición mas rápida, sino hubiera estado presente esta luz toda la imagen aparecería subexpuesta como los músicos de la izquierda.



Fotografía 1.3. Javier Ramírez (El Chal) y Francisco Huidobro de la banda Fobia, en el Corona Fest Morelos 2009.



Fotografía 1.4. Aleks Syntek en el Corona Fest Morelos 2009.



Fotografía 1.5. Café Tacuba en el Festival Cervantino, 2008. **Fotografía 1.6.** Presentación de Foam en la ENAP, 2009.

REGULARIDAD E IRREGULARIDAD

LA REGULARIDAD BUSCA generar orden, tener una constante secuencial o repetición simultánea, es cómo contar del uno al diez y regresar, es algo que funciona siempre de la misma manera. En la fotografía 1.5 se puede observar a los integrantes de Café Tacuba realizando una coreografía donde se mantienen en línea recta cada uno justo delante del otro, como si estuvieran numerados, ellos mantienen una regularidad en la toma. A diferencia la fotografía 1.6 donde la posición aleatoria de los monitores, todos los platillos y tambores de la batería generan una aglomeración de elementos en posiciones irregulares. La irregularidad puede utilizarse para expresar algo inesperado o insólito.

Fotografía 1.5. Esta composición lo que busca es tener tanto el referente de la banda como del público. La composición es simple, los músicos quedan centrados, el manejo de los distintos planos nos permite distinguir el público, la banda y el escenario. En esta los "cafetos" son un buen ejemplo de dinamismo y dirección.

Fotografía 1.6. Esta composición es mas compleja, se manejan tres planos muy cercanos entre si: las pantallas, el baterista y el fondo. La distribución del espacio de estos planos en el encuadre hace que la toma sea interesante, nótese que las pantallas ocupan prácticamente la mitad del espacio y baterista apenas ocupa una tercera parte con todo y batería, sin embargo es el quien toma el protagonismo de la toma, a pesar de parecer oculto. Esto se debe a la posición que ocupa su rostro tan cerca del centro y a que es el objeto mas iluminado. La posición e iluminación que tenga un objeto hará que destaque o no en la fotografía. Su rostro es un "punto" de interés, también llamado acento.

SIMPLICIDAD Y COMPLEJIDAD

LA SIMPLICIDAD SE puede lograr ya sea por la cantidad tan restringida de elementos en la toma o por el orden en el que se encuentren éstos; regresando a la fotografía 1.6 si en ésta sólo se observarían los monitores y éstos se encontrarían alineados vertical y horizontalmente generarían simplicidad, a diferencia de la complejidad e irregularidad que muestran. Se debe tener en cuenta que el orden puede recaer en la simplicidad. La fotografía 1.7 muestra el caso donde la simplicidad se genera por el hecho de que solo aparece un elemento en la toma.

UNIDAD Y FRAGMENTACIÓN

LA UNIDAD, COMO la palabra misma lo dice, busca que los elementos de la imagen formen un todo bien definido, que a pesar de ser varios los que la forman, se entiendan como uno solo. Al contrario, la fragmentación busca que cada uno de los elementos de la imagen se entienda como un individuo separado.

En las fotografías 1.8 y 1.9 que en apariencia son similares, ya que cuentan con tres músicos en la composición casi en la misma posición, sin embargo, muestran una pequeña diferencia lumínica que ayudará a entender la diferencia entre unidad y fragmentación. La primera (fotografía 1.8) cuenta con una iluminación que irradia prácticamente de la misma forma a los integrantes de la banda (por sí mismos una unidad) aunada a la posición tan cercana entre ellos hace que los percibamos como un todo

y no como fragmentos. A diferencia en la fotografía 1.9 se distingue cómo los reflectores iluminan preferentemente a dos de los músicos, mientras que el tercero que se encuentra alejado de sus compañeros está en la zona más oscura del escenario, estos detalles fragmentan la composición y a la banda en dos.

La fotografía 1.10 es un ejemplo obvio donde se entiende una división entre los que forman el conjunto de fanáticos y el grupo, se entienden como elementos distintos y no como una unidad. Lo explicado en las leyes de la percepción, se puede utilizar para generar unidad entre elementos, como ya se mencionó por medio de la cercanía, color, forma, o alguna cualidad común entre ellos.

Fotografía 1.7. La solución y forma más sencilla de hacer composiciones fotográficas, es cerrar el encuadre sobre nuestro motivo, de esta forma convertirlo en nuestro único elemento a componer. A pesar de ser una solución sencilla, la posición que toma el músico en el encuadre, orientado hacia el lado izquierdo y mirando al derecho, hace que gracias a la dirección de su mirada y la posición de su brazo se le dote de un poco de dinamismo a la toma.

Fotografía 1.8. y 1.9. Esta dos imágenes fueron tomadas en el mismo escenario y desde la misma posición a dos bandas distintas, se puede notar que el encuadre y composición son muy similares, en estas únicamente se busco centrar los elementos en el encuadre.

Fotografía 1.10. Esta composición es interesante por la inclusión de elementos que parecieran estorbar en la toma, pero, son esas manos que nos estorban las que no ayudan a entender mejor la escena, y pensar que tal vez la posición que tiene el músico tan peculiar tenga que ver con que se encuentra animando al público para que salte o levante las manos.



Fotografía 1.7. Martín Thullin, Los Fancy Free, Festival Vive Latino, 2008, IN Sinister.



Fotografía 1.8. Café Tacuba en el Festival Cervantino, 2008.



Fotografía 1.9. Els Pets, en el Festival Cervantino, 2008.



Fotografía 1.10. Martín Thullin, Los Fancy Free, Festival Vive Latino, 2008, IN Sinister.

ECONOMÍA Y PROFUSIÓN

LA ECONOMÍA SE refiere al ahorro en el uso de elementos al generar la composición fotográfica, la fotografía 1.7 es un claro ejemplo de economía ya que solo encontramos un elemento en escena. La fotografía 1.11 es otro buen ejemplo de economía, ya que con apenas tres elementos relevantes (el músico y los dos halos de luz), se crea una imagen atractiva e interesante. La profusión en cambio, busca hacer la composición más atractiva por medio de la adición de elementos. Como en el caso de la fotografía 1.6 el número exagerado de monitores genera una profusión en la imagen. Generalmente las tomas abiertas en un escenario generarán profusión por la gran cantidad de objetos que se encuentran sobre él. En los conciertos llevados a cabo de noche, todos los efectos de iluminación generan profusión en la imagen, ya que pueden colorear la escena o pueden aparecer puntos de luz en múltiples partes de la fotografía como en la fotografía 1.11.

Fotografía 1.11. Esta composición sirve de ejemplo para otro método rápido de componer imágenes, el cual es dejar más espacio en el lado hacia donde se dirige la "acción", en este caso, es el ademan y la mirada del Cucurrucú que se "dirige" hacia la izquierda, razón por la cual se dejó mayor espacio de ese lado. Quizá los reflectores del fondo estén de sobra, pero ayudan a poner en contexto la fotografía, y entender que el "botello" se encuentra sobre escenario (además no había forma de tomar la foto sin que salieran).

Fotografía 1.12. Encuadre horizontal con el músico protagonista al centro, la intención de esta toma, era abrir el encuadre lo suficiente para que pudiera registrarse todo el detalle de los efectos de iluminación que



Fotografía 1.11. Armando Vega Gil "El Cucurrucú", Botellita de Jerez, Festival Vive la Izquierda, 2011. IN Sinister.

Fotografía 1.12. Aleks Syntek en el Corona Fest Morelos 2009.

tenía el escenario. Si la fotografía careciera de este detalle sería muy simple, sin embargo, la "profusión" que generan todos los reflectores la vuelve interesante y atractiva.

PASIVIDAD Y ACTIVIDAD

ESTE PAR DE contrastes busca la expresión del movimiento o la falta de éste. La pasividad engloba a las imágenes estáticas o que generan esa sensación. Al contrario, la actividad plasma un movimiento o da la idea de él. La posición que tiene el personaje en la fotografía 1.15 da una clara idea de pasividad, apenas muestra una poca actividad debido al gesto de su rostro formado al cantar, además que el encuadre centrado carece de dinamismo. En el otro extremo está la fotografía 1.16 donde las expresiones del rostro y la posición del cuerpo de "Residente" da un gran dramatismo a la escena, se entiende a primera vista que realiza una acción y, por consiguiente, un movimiento, en este caso el movimiento tan peculiar de los brazos cuando se rapea.

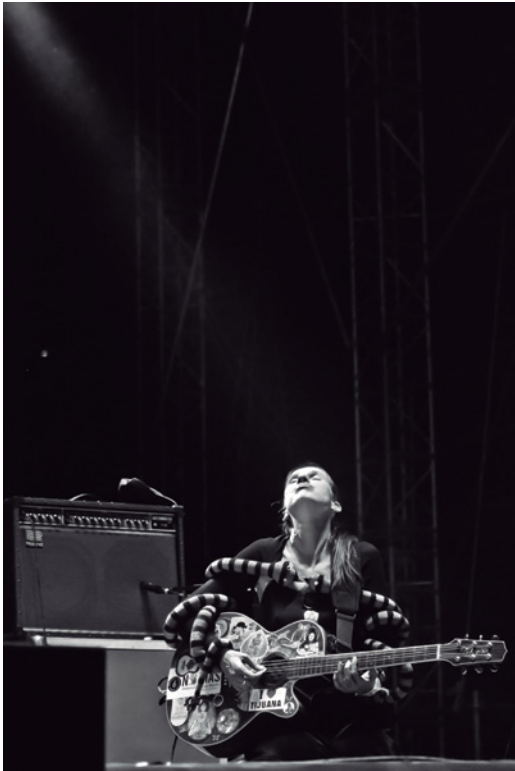
Fotografía 1.13. Aparte de esperar el momento en que el músico realiza algún acto relevante, también es importante mantenerse atentos a las luces y aprovechar cuando estas iluminan el rostro de algún músico.

Fotografía 1.14. Dos de las cosas que le brindan mayor impacto a las fotografías dentro de una tremenda cantidad de posibilidades, son las expresiones faciales y corporales, siempre es conveniente mantenerse alerta a lo que realizan todos los integrantes de la banda. Es recomendable ver presentaciones en vivo previas para tener una idea de lo que podría suceder.

Fotografías 1.13. Leonardo de Lozanne, Fobia, en el Corona Fest Morelos 2009. IN Sinister

Fotografías 1.14. René Pérez Joglar "Residente", Calle 13, Festival Vive Latino, 2010. IN Sinister





Fotografía 1.15. Andrea Echeverri, Los Aterciopelados, Festival Vive Latino, 2012. IN Sinister.

RETICENCIA Y EXAGERACIÓN

ESTE PARES similar al anterior, la economía busca un ahorro en el uso de elementos y la reticencia busca generar el mayor impacto posible con la menor cantidad de elementos posibles. En la fotografía 1.13, por ejemplo, donde solo se tiene a un músico en el encuadre, por medio únicamente de ella se obtiene una imagen con un gran impacto tanto por la zona de tensión que ocupa la interprete como por la luz que ilumina su rostro de una forma simbólicamente *divina*. En este caso el ejemplo que nos sirvió para explicar la simplicidad y la economía (fotografía 1.7) también es un ejemplo de exageración; ya que el motivo ocupa casi la totalidad del encuadre dando la idea de que tiene un gran tamaño, aunque no sea más que una persona normal. Es precisamente la intensificación y amplificación de los elementos en la imagen lo que busca la exageración.

En los retratos la exageración podría expresarse por medio de expresiones faciales y corporales muy forzadas o dramáticas, registro excesivo de la textura de piel o pelo, efectos por medio de lentes que deformen de una forma extrema las proporciones corporales, por mencionar algunas, La fotografía 1.14, sirve para ejemplificar este tipo de exageración.

Fotografía 1.16. Esta imagen con un encuadre un tanto extraño, se realizó de esta manera para que se pudiera ver que el rayo de luz baja de una equina dándole mayor dramatismo a la escena. Esta foto son de esas que impactan por la teatralidad que se puede observar por parte de la cantante.

Fotografía 1.16. La intención de la composición es la misma que en la fotografía 1.11, dejar espacio para la trayectoria de la mirada. Este par de fotografías junto con la imagen 1.13 ejemplifican perfectamente que uno debe esperar el momento de mayor dramatismo y justo mientras transcurre disparar.



Fotografía 1.16. Eugene Hütz, Gogol Bordello, Festival Vive Latino, 2012... IN Sinister.

NEUTRALIDAD Y ACENTO

Las fotografías 1.17 y 1.18 juegan un papel interesante en esta dupla. Ambas imágenes cuentan con una composición similar, ambos protagonistas ocupan una posición y proporción idéntica con respecto al encuadre y realizan la misma acción (tocar la guitarra y cantar). Sin embargo, es el llamado *acento gráfico*, quien las diferencia, la luz que emiten los dos reflectores detrás del músico, son nuestros dos acentos en la fotografía 1.18, funcionan para llamar la atención del espectador, el ojo se enfoca en ellos y posteriormente continua con la lectura de la fotografía.

En este caso el acento es un elemento a parte de nuestro motivo, lo ideal suele ser que dicho acento sea portado o generado por el motivo, en algunos casos éste se puede notar como una luz que incide en alguna parte en particular del cuerpo del músico o del instrumento musical que éste toca.

Fotografía 1.17. El impacto de esta imagen, no radica en su dinamismo, en su actividad o profusión, si no en el contraste más básico que existe, el tonal. El contraste tan marcado entre las luces y sombras en el rostro de la cantante le da un toque un tanto misterioso y siniestro a la actitud de la interprete mexicana.

Fotografía 1.18. La intención principal de esta composición fue tener el registro de las luces de tras del vocal de Resorte, de ahí que se optara por darle más espacio al lado izquierdo donde se encuentra el halo mayor y no del lado derecho hacia donde se dirige la mirada del músico.



Fotografía 1.17. Ely Guerra, Festival Vive la Izquierda, 2011. IN Sinister.

Fotografía 1.18. Gabriel Bronfman, Resorte, Festival Vive la Izquierda, 2011. IN Sinister.

REALISMO Y DISTORSIÓN

COMO YA SE ha mencionado la fotografía también puede ser una herramienta para distorsionar la realidad, ya sea con el uso de un lente gran angular (como un ojo de pez) o por medio de la manipulación digital, entre otras muchas posibilidades. Pero tenemos que recordar que toda imagen destinada a la prensa no permite la distorsión de la realidad, ésta busca el realismo que es capaz de capturar toda cámara o fotógrafo.

PLANA Y PROFUNDA

ÉSTA PARECE SER más una técnica de composición para el diseño, ya que precisamente la profundidad es una de las cualidades distintivas de la fotografía, así que no tendría mucho caso quitarle una de sus mayores cualidades, sin embargo siempre puede estar latente una posibilidad de eliminar parcialmente la información volumétrica de una fotografía, ya sea descartando la información tonal de las sombras por medio de un flash o por medio de una sobre exposición.

Como he mencionado anteriormente la variedad y cantidad de técnicas utilizadas para la elaboración de composiciones es muy diversa y las mencionadas son únicamente una fracción de todas las posibles combinaciones que se pueden generar por medio de los elementos básicos de la comunicación. La idea de estas técnicas y las demás posibles es simple: es el juego con conceptos e ideas opuestas, es el juego de contrastes.

LA TOMA FOTOGRAFICA

CUANDO EL FOTÓGRAFO es enviado a cubrir algún evento, siempre tiene que estar muy atento y enfocado en lo que va hacer, generalmente los fotógrafos son despachados por alguna agencia o publicación (prensa escrita), trabajan para los organizadores o participantes del evento; realmente son pocos los que trabajan como independientes.

Sin embargo, sea cual sea el caso deben contar con una acreditación por parte de los organizadores para tener acceso al área de prensa o simplemente para poder entrar con el equipo y realizar el trabajo. Cuando éste es el caso, generalmente el fotógrafo es separado del público por medio de vallas, tiene un espacio *preferente* para realizar su trabajo, que realmente es un espacio de seguridad entre el escenario y público. Es frecuente que este espacio tome la forma de una “T”, suele variar dependiendo del tipo de escenario. Esta “T” deja un espacio paralelo al escenario frente al público y otro al centro del auditorio perpendicular al escenario. Es normal que se separe este espacio del público por medio de vallas y que estén presentes elementos de seguridad para evitar que el público entre a ese espacio, salvo algunas excepciones, por ejemplo cuando hay algún desmayado o herido. Este espacio es el campo de batalla para los fotógrafos *acreditados* como *prensa oficial*, donde tienen prácticamente toda la libertad para realizar su trabajo, esta zona facilita la captura fotográfica tanto del público, de la banda, como del escenario y sus diversos elementos.

Aparte de este espacio puede que se cuente con la acreditación o la posibilidad de tomar fotografías sobre el escenario, claro, siempre y cuando no se estorbe en la ejecución del espectáculo. Este espacio suele ser *preferente*, son pocos los que obtienen estas acreditaciones generalmente son los fotógrafos oficiales del evento, de la bandas o fotógrafos de los medios más importantes, y aun así todo depende del evento.

Con el fin de poder analizar y comparar las fotografías que se pueden obtener en un concierto propongo la siguiente *estratificación* de los espacios que se consideran para realizar la toma fotográfica: la zona *Alta* que consiste en el espacio sobre el escenario, la zona *Media* que es el espacio de seguridad entre el escenario y el público; y la zona *Baja* que es el espacio donde se encuentra el público. Generalmente suelen ser los fotoaficionados que logran ingresar con alguna cámara los que hacen uso de la zona *Baja*, ya sea que tomen fotos con una cámara compacta, con la cámara de su celular o que ingeniosamente logran introducir una cámara profesional o semiprofesional.

Aclaro que por referirme a una zona o clase *Baja, Media o Alta* no estoy demeritando la calidad del trabajo que se pueda obtener en una zona con respecto a la otra, el uso de estos términos es únicamente para generar una distinción de los espacios donde puede ubicarse un fotógrafo al momento de la toma.

Este capítulo está destinado principalmente a la toma fotográfica desde la zona *Baja* y a los fotoperiodistas que planean hacer sus primeras prácticas en la fotografía de conciertos, sin importar si forman parte de la prensa oficial o no. La intención es unificar una serie de recomendaciones y conocimientos de diferentes autores y fotógrafos con mi experiencia como fotoperiodista.

LA EXPERIENCIA DEL FOTÓGRAFO COMO PUBLICO

COMO HE MENCIONADO anteriormente, el trabajo que quiero plasmar en este texto es el de un fotoperiodista aficionado, pretendo explicar el por qué hacer este trabajo y cómo hacerlo. He de aclarar que no es un trabajo fácil, ya que uno se encuentra en un espacio que no está destinado para hacer este tipo trabajo, de ahí que exista un espacio específico para la prensa.

Las dos primera veces que tuve un acercamiento con el fotoperiodismo rayé en la ilegalidad, por decirlo de alguna forma, ya que para acceder al primer evento tuve que falsificar un pase de prensa y en el segundo metí mi equipo de contrabando. Realmente esta faceta comenzó como un juego, la primera vez sólo para estrenar mi equipo y la segunda sólo para entretenerme en un concierto, no tenía muchos ánimos de ir, así que pensé “Que diablos, no pierdo nada llevando mi cámara, si no me dejan entrar, no hay problema al fin ni ganas tengo de entrar”. Y así fue llegué al foro con mi SLR Digital y un Zoom 75-300 mm; llegaba tarde al festival, los elementos de seguridad del evento revisaban con menos empeño; llevaba mi equipo distribuido en las bolsas de mi pantalón (de esos pantalones de gabardina que tienen bolsas a los costados a la altura de la rodilla), a pesar de mi aparente indiferencia me encontraba muy nervioso, pero no pasó nada,

únicamente revisaron mi boleto y preguntaron qué llevaba en las bolsas (notablemente abultadas) a lo que tranquilamente respondí “unos binoculares”, después de esa poco creativa respuesta entré libremente con mi cámara y lente. Me encontraba muy excitado por haber logrado tal hazaña así que aproveché la euforia y comencé a tomar fotografías.

Muchas veces es cuestión de suerte no ser detectado, al tratar de meter el equipo de contrabando y la mayoría de las veces es imposible hacerlo, pero podríamos decir que *el primer paso* para lograrlo es conocer el evento al que uno intentará acceder, ya que en algunos hay menor o mayor vigilancia, estudiar los accesos e identificar cuales están menos vigilados, qué clase de gente ingresa al evento (esto tiene que ver mucho con el esmero en la revisión).

El segundo paso, el más difícil y más estresante sin duda, es introducir el equipo. En la mayoría de los conciertos permiten la entrada de cámaras compactas y celulares con cámara (de no ser así es extremadamente fácil esconder una pequeña cámara compacta), prohibiendo únicamente la entrada de cámaras profesionales y semiprofesionales. Se tiene que ser creativo en la *técnica* para esconder el equipo, tal como lo hiciese Erich Salomon muchas décadas atrás (*página 8*), aunque dudo mucho que en ese entonces la vigilancia fuese tan estricta.

El tercer paso es el que requiere más esfuerzo físico, consiste en colarse entre el público y acercarse lo más posible al escenario. Habrá casos en los que se podrá simplemente llegar temprano al evento y sea cuestión de mantener la posición y esperar a que comience el espectáculo; otros donde la asistencia del público sea baja y moverse entre el público no presente ningún reto, y los peores donde sea una odisea acercarse. Hay que conocer hasta que punto se tiene la habilidad para moverse entre la masa de gente; por ejemplo si tiendes a viajar frecuente en el transporte público en las horas pico y estás acostumbrado a los transportes saturados, no habrá ningún problema, aunque siempre está latente el riesgo de que alguien se enoje por nada (común en conciertos donde hay venta de alcohol e ingesta de drogas, que son la mayoría) y puedas peligrar tú y tu equipo.

He de aclarar, todo esto no es una labor fácil, es necesario tener osadía o idiotez para hacerlo, ya que tu cámara puede salir averiada, robada o simplemente destruida, trágicamente hablo por experiencia.

Este tercer paso en ocasiones puede ser muy sencillo, aunque llegara un punto en el que no puedas acercarte mas, es lógico, todos quieren estar lo más cerca posible de su banda o músico favorito, aquí es donde los *zoom*, los *telefotos* y el equipo *ostentoso* (voluminoso) juegan un papel muy importante con sus dos funciones principales: la primera al permitir acercamientos para compensar la lejanía del escenario y la segunda una función indirecta, el público al verte con la cámara pensará que eres de prensa (aquí el tamaño importa), muchos te darán el paso, algunos incluso exclamarán “*déjenlo pasar es de prensa*”, aunque no está exento el que te empuja, el que golpea tu cámara o el que le arroja algo, en el peor de los casos algún líquido.

Por último es muy importante ser respetuoso con el resto de los espectadores, no empujarlos para hacer espacio, en primera por que es molesto y segundo por que alguien se puede enojar y como fotógrafo se tiene más que perder (equipo). Incluso puede ayudar mucho el ser amable para poder acercarnos al escenario, ya sea preguntándole a alguien si te permite pasar o si te deja tomar rápidamente una fotografía en el sitio donde se encuentra.

El cuarto paso es el más cansado: aguantar y tratar de no retroceder. Cuando el concierto empiece todo será muy complicado, todos se moverán, empujarán, saltarán, levantarán las manos, se recargarán en ti e incluso te abrazarán. Es vital no retroceder y mantener la posición, suele ser de utilidad en algunos casos seguir la marea de personas para avanzar y mejorar la posición.

Esto puede ser difícil y variar drásticamente según el género y fama de la banda. Tomar fotos inmerso en ritmos lentos y tranquilos será fácil, pero si tienes un *slam* cerca, lo mejor es alejarte.

El quinto paso es la razón misma de nuestra presencia, la toma fotográfica. Primero uno tendrá que aprender a pararse, y aprovechar a las personas circundantes para usarlas como apoyo y minimizar el movimiento (no siempre estará el tipo amable que se ofrezca a ser usado como tripié, aunque podrías llevar a un acompañante que te ayude con ese trabajo). Necesitarás de mucho equilibrio y unos pies de plomo, sin olvidar lo más importante de todo: un pulso sorprendente eficaz al momento de sujetar la cámara.

Me agrada hacer la comparación entre un fotógrafo y un francotirador, ambos usan herramientas que funcionan a distancia, utilizan lentes para acechar a sus objetivos, donde muchas veces lo que hace la diferencia es disparar sin ser detectado (recuerden el ejemplo de Erich Salomon), es vital tener un gran pulso y un control sobre la respiración para evitar que cualquier movimiento por mínimo que sea haga errar el tiro. Se debe contar con mucha paciencia para elegir el momento más apropiado para disparar, si uno se apresura el objetivo puede huir o confrontar al tirador, pudiendo perder el trofeo. Hago énfasis en la necesidad de una paciencia superior ya que ésta hará la diferencia en la toma. La paciencia será sinónimo de una fuerte persistencia. Se requerirá de mucha práctica instinto para anticiparse a la víctima.

DIFERENCIAS COMPOSITIVAS ENTRE LOS “NIVELES” DE PRENSA

CADA ZONA EN un concierto permite tomar posiciones muy distintas, esta variación en las posiciones hace que cada zona tenga *puntos de vista* diferentes. Si uno se encuentra en la sección *Alta* se puede estar detrás, frente y a los costados de la banda, y utilizar al público, al escenario e incluso a la banda como fondo; logrando tomas excelentes e interesantes. Además que

esta zona permite poder fotografiar a cualquier miembro de la agrupación, generalmente es muy complicado retratar al baterista el cualquier otra. Es una posición muy versátil y con la que todo fotoperiodista de conciertos sueña. En esta sección podrían realizarse contraluces picados hacia el público, acercamientos sin necesidad de un telefoto o un *zoom* con una longitud focal alta, y por último fotografías del público, todo gracias a la posición elevada y el rango de visión que permite el estar sobre el escenario. En cuanto a la movilidad (espacio que tiene el fotógrafo para moverse), esta queda limitada al tamaño del escenario, en específico la zona que circunda a la banda.

En la zona *Media* es más fácil tomar fotografías hacia la banda en acción, esta zona tiene la ventaja de poder realizar contrapicados y acercamientos interesantes al grupo o a algún integrante. Se pueden realizar close-ups incluso a algún espectador que se encuentre cerca a la valla de protección. Por último, la zona en forma de *T* permite alejarse del escenario y lograr así tomas abiertas de este, acto imposible para cualquier fotógrafo de la zona *Alta* a menos claro, que salte (literalmente) al nivel *Medio*.

El rango y posibilidades más limitadas son las del nivel *Bajo*. Es complicado moverse y cambiar a otra posición para tomar fotografías, a menos que la marea de personas lo permita. Sin embargo, la particularidad de esta zona es que permite tomar fotografías de cerca o de lejos desde posiciones laterales, cosa que ni en el nivel *Medio* y el *Alto* son posibles, ya que las únicas posibilidades que permiten son tomas laterales pero a muy corta distancia. Incluso hay casos excepcionales en los cuales uno puede usar elementos que forman parte del público como manos, celulares, cabezas o personas volando por los aires como acentos en la composición fotográfica. Uno puede jugar con los planos: tener una mano en primero, el músico en segundo, y el escenario en el tercero; orden que solo en este nivel será posible. Aunque realmente estos elementos suelen ser obstáculos que se interponen entre la fotografía perfecta y el fotógrafo.

Lo importante es sacarle jugo a la zona sea cual sea, ver todas las posibilidades y explotar lo más posible sus características propias, al fin de cuentas lo importante es que la foto sobresalga.

La diferentes composiciones y encuadres que se puedan obtener dependen únicamente de la ubicación que tome el fotógrafo con respecto al escenario y a los lentes que utilice, ya que éstos modifican la perspectiva y por ende la composición.

Como ya se ha dicho, basándome en mi experiencia personal, al hacer fotografías desde la zona baja, menciono en el siguiente punto las ventajas y desventajas al estar en esa posición.

DESVENTAJAS Y VENTAJAS

REALMENTE HAY MÁS desventajas que ventajas al estar en la zona baja:

- No hay posibilidad de movimiento
- Es difícil mantener el encuadre y enfoque
- Peligra la integridad física tanto del fotógrafo como del equipo
- Es difícil mantener la posición
- Es difícil entrar con el equipo dadas las restricciones
- En general realizar la toma es muy complicado
- Si el clima no es favorable, es difícil escapar de él
- Cambiar de lugar para modificar el ángulo es muy una acción difícil
- Cambiar los lentes es complicado, ya que no cuentas con el espacio para hacerlo

Sin embargo, aunque las ventajas son pocas, opino que vale la pena hacer la prueba y tomar fotografías desde este espacio:

- Se obtiene una variación compositiva respecto a los otros dos niveles.
- Tienes la libertad de realizar tu bitácora del día por ser independiente.
- Cuando se forma parte de la zona *baja* y se es un fotoperiodista aficionado, se busca la forma de estar presente en los eventos que se quieren, tomando el rol tanto de fotógrafo como de público. Se asiste tanto con la intención de disfrutar el concierto y de hacer la cobertura fotográfica, quizá la mayoría de los fotógrafos asisten a eventos que son de su agrado, pero generalmente son enviados por sus jefes, por la agencia o publicación en la que trabajen. En este caso el fotógrafo tiene la libertad de elegir qué desea cubrir y qué no.
- Similar a la anterior, tiene que ver con la agenda del evento, generalmente (en los festivales), se les da un tiempo limitado a los fotógrafos de la *media* para que realicen su trabajo, pasado este tiempo rotan el grupo de fotógrafos por otro, y en el caso de un festival llevan al primer grupo a otro escenario. Esto da la ventaja de poder fotografiar a todas las bandas de un festival, pero tiene la desventaja que no se está presente en toda la ejecución musical de una banda, pudiendo perder algún momento relevante a transmitir. El fotógrafo de la *baja* al no estar inmerso en este ciclo de la *media* puede esperar todo el concierto la llegada de su fotografía perfecta.
- Por, último la experiencia del concierto es distinta, ya que al estar entre público este puede transmitirte su euforia, su pasión o felicidad, haciendo más intensa la experiencia. Esto da una ventaja al momento de querer escribir una reseña o narración del evento, se podrá describir de una forma más efusiva el concierto. Además, al estar inmerso en esa masa de personas se pueden llegar a observar y fotografiar situaciones que difícilmente podrían ver los fotógrafos de la *media* y *alta*, permitiendo contar acontecimientos específicos ajenos a la agrupación que toca, por

ejemplo un chico que vuela por los aires, una pelea entre dos tipos o cómo una pareja de enamorados corean las canciones.

No se toma un sitio ajeno al público ni te mantienes distante, sino que formas parte de él. Es más fácil describir cualquier noticia si la vives en carne propia. Si alguien no estuvo en el concierto disfrutará leerlo. Claro, si es el caso que escribas para alguna publicación, tengas un *blog* de noticias en internet o dejes la descripción con tus fotos al subirlas en alguna de las tan famosas redes sociales. Ésta desde mi punto de vista es la ventaja más importante.

No pretendo decir que un nivel es mejor que otro, todos son distintos y tienen sus características. Obviamente todos buscamos, como fotoperiodistas, formar parte del nivel más alto, pero desde mi punto de vista se puede formar una alternativa para aquellos fotógrafos sin experiencia o renombre que por azares del trágico destino no puedan conseguir una acreditación para un evento en específico. Uno tiene que ser creativo, tal como fuese Erich Salomon para lograr lo que uno quiere. Si tú quieres tomar una fotografía, debes hacer todo lo posible por tenerla, eso es lo primordial.

PREPARACIÓN Y EQUIPO PARA LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS

ANTES DE SALIR de casa o del espacio de trabajo se tiene que comprobar todo el equipo. Asegurarnos de que las baterías de la cámara y flashes estén cargadas, que disponemos de memoria suficiente para hacer todas las fotografías necesarias (o en su caso la cantidad apropiada de rollos). Comprobar que se llevan todos los accesorios que puedan requerirse, ya sean objetivos, baterías de reserva, flashes externos, un trípode, etc. Por último, comprobar que ya se lleva la entrada o el pase del concierto.

RECOMENDACIONES CÁMARAS SLR DIGITALES

EN LA ACTUALIDAD hay una variedad sorprendente de cámaras digitales, incluyendo profesionales, semiprofesionales y compactas, sin mencionar la no menos diversa cantidad de cámaras análogas. Sin embargo, este texto se enfocará únicamente en cámaras SLR Digitales, no porque las análogas ya no formen parte del equipo de un fotógrafo profesional, simplemente que la tecnología brinda muchas ventajas y una gran practicidad, Julián Bescós (citado por Sánchez, 1999, p. 33) indica las siguientes ventajas:

VENTAJAS ACTUALES EN EL USO DE CÁMARAS SLR DIGITALES

- Resuelve las consultas, preservando las fotografías originales.
- Control de calidad durante la captura.
- Copia sin pérdida de calidad y alta velocidad.
- Automatización del servicio y rapidez del proceso de copiado.
- Facilidades de localización.
- Cómoda visualización en pantalla.
- Calidad de imagen ajustable.
- Posibilidad de mejora de la imagen digital.
- Posibilidad de copia impresa.
- Posibilidad de acceso remoto sobre redes de comunicación.
- Reducción de espacio de almacenamiento.
- Migración de los datos almacenados sin pérdidas.
- Estabilidad de las imágenes durante décadas.
- Utilización de equipo de bajo coste para consulta e impresión.
- No contamina

Dentro de las cámaras digitales sigue existiendo una variedad muy extensa de equipos, pero como suele decirse *la pluma no hace al poeta* y de igual modo la cámara no nos convierte en fotógrafos. Un buen fotógrafo con cualquier equipo puede lograr su cometido, sin embargo, éste puede facilitarnos mucho la vida, por ejemplo en los conciertos, teniendo en cuenta la luz tenue general en espacios interiores, el tiempo limitado de las canciones, las energéticas presentaciones y el general ritmo frenético de los conciertos de rock, tener el equipo adecuado puede ayudar a resolver algunos de los obstáculos más intimidantes de la fotografía de conciertos.

Lo ideal sería tener una cámara réflex digital profesional o semiprofesional; podemos escogerla, prácticamente sin distinción y basándonos principalmente en nuestro presupuesto. Si ya se tiene una cámara se puede empezar con ella sin ningún problema. Debido a las condiciones de baja luminosidad lo ideal es que la cámara permita trabajar con valores ISO elevados, de 800 en adelante, sin que ésta genere demasiado ruido al trabajar con dichas sensibilidades ISO.

Una cámara con cuerpo ligero es muy cómoda cuando se trabaja desde la zona baja en un concierto. Éstas son las verdaderas cámaras de batalla, no porque resistan los ajetreos, sino que al ser livianas es prácticamente imposible que uno se canse al llevarlas todo el tiempo en la mano. Además, si se está dentro de una multitud esperando el momento para disparar, habrá veces que se tenga que esperar con los brazos y la cámara arriba; si el cuerpo de la cámara es muy pesado el sumarle el peso del len-

te sería una tortura. Tener una cámara liviana es vital para soportar días completos de trabajo. Sin embargo una cámara ligera es sinónimo de un equipo básico, así que lo mejor es acostumbrarse a los equipos pesados. Incluso a trabajar, si es posible, con dos equipos en tándem, para evitar los retrasos que ocasiona el cambiarle un lente a la cámara.

CÁMARAS PARA FOTÓGRAFOS DE CONCIERTOS

Así como existen muchos equipos fotográficos, la cantidad de marcas existentes de igual modo es extensa: Olympus, Fuji, Sony, Minolta, Pentax, Panasonic, entre otras. Sin embargo son Canon y Nikon los indiscutibles *reyes de la colina*. Ambas marcas cuentan con una línea de equipos reflex que van desde cámaras semiprofesionales y de bajo costo; hasta equipos profesionales muy costosos.

El fotógrafo de conciertos Tedd Owyong en su sitio www.ishootshows.com indica que:

Casi cualquier cámara réflex digital en el mercado es capaz de producir resultados útiles en ISO 1600 y debería dar resultados razonables en la fotografía de conciertos. Si bien varios detalles de rendimiento puede variar de un modelo a otro, en su mayor parte, los lentes a menudo tienden a afectar de una forma más dramática la propia capacidad de tomar imágenes en condiciones de poca luz. Incluso una DSLR relativamente barata puede producir imágenes de excelente calidad con un buen lente frente de ella.

También recomienda los siguientes tres equipos Nikon:

La D3 es mi cámara "go-to" la fotografía de conciertos - excepcionales capacidades de imagen en condiciones de baja luz con cuerpo ergonómico y una construcción cómoda. La nueva D3s toma toso ese jugo y se lleva un 11.

La D700 cuenta con las mismas características y el encantador sensor de 12mp sensible bajo poca luz de la Nikon D3, pero en un formato más compacto y a un precio considerablemente mejor. Perfecta como un segundo cuerpo.

La D600 es una nueva DSLR full-frame con un sensor de 24MP. Mientras que el sistema AF no es tan robusto como el que se encuentra en la D700 y la D3, la calidad de imagen es impecable.

Yo personalmente prefiero los equipos Canon, debido a su mejor respuesta de enfoque automático (AF) en condiciones de poca luz, a la disposición de sus botones y funciones que me parece mas cómoda, y a que los lentes de sus equipo son relativamente mas baratos. Con respecto a la línea de cámaras Canon que hay disponible actualmente en México encuentro tres categorías en las que es posible agrupar dichos equipos:

Equipos básicos. Yo comencé en la fotografía de conciertos con mi primer cámara SLR digital una *Canon EOS Rebel Xti*, este ya es un equipo viejo y básico, tiene un sensor de 10.1mp. (*sensor APS-C, 22.2 x 14.8 mm*), un procesador de imagen *DiG!C II* y cuenta con una sensibilidad *ISO máxima de 1600* que me llevo a sacar de algunos apuros en condiciones de poca luz, sin embargo con una calidad pésima, tenia que arriesgar calidad y nitidez, por una exposición medianamente buena, usualmente era necesario un sutil retoque digital para eliminar el ruido en la imagen.

Similares a este equipo se encuentran los modelos **EOS Rebel Xs** y **Xsi**, con características prácticateme idénticas solo que una generación adelante (un procesador de imagen *DiG!C III*) y la **EOS Rebel T1i** con procesador de 15.1mp. (*tamaño APS-C, 22.3mm x 14.9mm*), un procesador de imagen *DiG!C 4*), un *ISO máximo de 3200* y una pequeña mejor calidad de imagen en ISOs altos. Estos equipo son idóneos para fotógrafos primerizos, sabiendo utilizarlos pueden dar buenos resultados, las fotografías del Anexo Fotográfico *Rock Shoot*, fueron tomadas con una Canon Xti.

Equipos intermedios. La **EOS Rebel T2i** de *Canon* es la segunda cámara que he utilizado en conciertos, ésta cuenta con funciones de una cámara réflex profesional, es fácil de usar y ligera lo que permite que tomar fotografías sea un placer. Incorpora un sensor de imagen CMOS (*APS-C*) de 18.0 mp. de clase premier con sensibilidad mejorada a la luz para fotografías con baja iluminación, característica idónea para la toma de conciertos, su ISO máximo de 6400 hace la diferencia. Su función *live view* permite ver a través de la pantalla y no solo por el visor, esto facilita la toma cuando es necesario hacer las tomas sobre nuestra cabeza y no es posible enfocar desde el visor. Además al generar imágenes con una mayor resolución, permite obtener ampliaciones y salidas impresas de mayor tamaño y calidad; y en casos cuando no se cuenta con teleobjetivos o *zooms*, puede reencuadrarse la imagen y simular acercamientos con una pérdida de calidad relativa.

Los modelos siguientes son la **EOS Rebel T3** (de 15.1mp.) y la **T3i** (de 18 mp.) la única diferencia notable con la T2i es que cuentan con una pantalla articulada. Yo no recomiendo este tipo de pantallas ya que suelen ser más frágiles y su uso en el ajetreo de un concierto puede ser contraproducente.

La siguiente opción real después de la T2i podrían ser la: **EOS Rebel T4i** con su procesador de imagen *DIGIC 5* y su *ISO máximo de 12800*, sin embargo, a pesar que cuenta con mejoras en la grabación de video *HD* y sea el modelo más reciente, a mi gusto las mejoras no son determinantes

para decidirme por este equipo. Y la **EOS 60D** Incorpora un sensor *CMOS* mejorado (de alta sensibilidad, alta resolución.) de *18.0mp.* tamaño *APS-C* para imágenes sorprendentes, un procesador de imagen *DiG!C 4* para un fino detalle y excelente reproducción de color y capacidades de ISO mejoradas de *100 a 6,400* (expandibles a *12,800*) para retratar en cualquier situación aún con baja iluminación, idónea para conciertos.

Por ultimo dentro de esta categoría mencionaría la **EOS 7D**, que incorpora una tecnología única de reducción de ruido integrada en el chip, para controlar ya sea con el ruido aleatorio o los patrones fijos, tecnología muy útil para tomas en ISOs altos. Está equipada con un notable y robusto obturador que, ayudado por el doble procesador de imagen *DiG!C 4*, asegura una respuesta inmediata y mejor rendimiento superando a todas las cámaras de su clase garantizando que las imágenes sean capturadas, procesadas y guardadas con notable rapidez, hasta 8 cuadros por segundo, la velocidad de respuesta y ráfaga son de igual forma determinantes para la elección de una cámara, en los conciertos la velocidad es vital. Además, que la EOS 7D tiene una construcción robusta y prácticamente impenetrable a agua y polvo, será complicado que algo la pueda dañar en un concierto.

Equipos profesionales. Estas cámaras son con las que todo fotógrafo, que use equipos Canon al menos, sueña tener. Equipadas con un sensor de imagen *CMOS de cuadro completo de 21.1mp.* (**EOS-1 Ds Mark III**), la mayoría con *DiG!C duales* consiguen una combinación de resolución y velocidad insuperables. Reducción de ruido y una potente gama de sensibilidades *ISO de 100 a 51200 (hasta 204 800 en el modo H2)* proporcionan imágenes nítidas con poco ruido, incluso en condiciones de escasa o nula luminosidad (**EOS-1D X**). Contando con algunas con mas de 61 puntos de enfoque y logrando disparos en serie de 6 cuadros por segundo(**EOS 5D Mark III**), estas cámaras son el tope en la tecnología digital fotográfica, perfectas para todo tipo de trabajo.

OBJETIVOS

LOS OBJETIVOS SON el complemento más importante para la cámara y para un fotoperiodista. El objetivo a utilizar dependerá de la distancia a la que el fotógrafo se encuentre del escenario y al encuadre que se tenga planeado, pero lo ideal es contar con el objetivo más luminoso posible. En la actualidad hay distintos tipos de objetivos diseñados para las cámaras réflex tanto análogas como digitales:

Objetivos estándar. Son los lentes que proporcionan un ángulo de visión similar al del ojo humano. Para el formato actual de las cámaras digitales, la lente estándar es de *50 mm*, generalmente con una apertura entre *f 2, f 1.4* y en algunos casos *f 1*. Tienen un ángulo de visión de 46 grados.

Objetivos de gran angular. Los objetivos gran angular son aquellos

cuya longitud focal es menor que la considerada normal para un formato dado (menores de *50 mm*). Para la misma distancia entre el sujeto y la cámara abarcan más espacio a diferencia de los objetivos estándar, además el tamaño de la imagen es menor y la profundidad de campo mayor. El incremento de la profundidad de campo los hace especialmente útiles cuando se tiene poco tiempo para enfocar con precisión. Tienen la propiedad de estirar los planos dentro de la imagen, magnificando los objetos que están más próximos al objetivo. Permiten acercar la cámara más a una persona o a un objeto e introducir también el fondo. La siguiente tabla muestra los lentes gran angulares más comunes:

OBJETIVOS GRAN ANGULAR	
LONGITUD FOCAL	DESCRIPCIÓN
35 mm	Algunos fotógrafos prefieren utilizar normalmente este objetivo a un 50 mm. Suele ser adecuado para muchos tipos de fotografía. Tiene un ángulo de visión de 62 grados y se fabrica con una apertura de <i>f 2.8, f 2</i> e incluso <i>f 1.4</i> .
24 mm	Tiene unas cuatro veces el área de la lente estándar de <i>50 mm</i> y es el objetivo de gran angular más utilizado en fotografía de prensa, según Martin Keene. Generalmente con una apertura de <i>f 2.8</i> , y en algunos casos con <i>f 2</i> y <i>f 1.4</i> . Es muy útil cuando se tienen que hacer tomas deprisa sin tiempo para enfocar. Como su ángulo de visión produce una perspectiva exagerada puede dar una sensación de imágenes dramáticas si los objetos están cerca de la lente.
De 20 a 14 mm	La exagerada perspectiva que producen resulta útil para fotos inusuales, pero su uso indiscriminado puede resultar repetitivo.

Teleobjetivos. Estos permiten al fotógrafo obtener una imagen ampliada de las cosas, que normalmente están fuera de su alcance con una lente estándar. Al contrario, que los gran angulares estos tienen un ángulo de visión reducido, haciendo los efectos del movimiento de la cámara más evidentes. Dan una menor profundidad de campo que otros tipos de objetivos y parecen comprimir los planos en la imagen, transmitiendo la sensación de que los objetos están más cerca entre sí. En el mercado existen los siguientes teleobjetivos:

LONGITUD FOCAL	DESCRIPCIÓN
85 mm	Con aberturas de $f2$, $f1.4$ y $f1.2$. Es un buen objetivo para hacer retratos, con una limitada profundidad de campo. Se usa mucho para noticias generales.
105 mm	Se utilizaba demasiado cuando se decía que un fotógrafo siempre tenía que contar con un objetivo que fuera del doble que el siguiente más corto (es casi el doble de un 50 mm).
135 mm	Puede tener una apertura máxima de $f2$, lo cual lo hace útil cuando la luz es débil.
200 mm	Es una alternativa al 180 mm aunque ligeramente más largo y con una apertura máxima de diafragma más cerrada.
300 mm	Con aberturas máximas de $f2.8$ y $f2$.
400 mm	Se fabrica con apertura $f2.8$, $f3.5$ y $f5.6$. Es muy popular para deportes, pero probablemente demasiado largo para la fotografía de prensa en general.
500 a 2,000 mm	Objetivos especializados para fotografías de prensa, deportes y naturaleza, y dependiendo de su apertura pueden costar varios miles de pesos. Aunque existe la posibilidad de utilizar los más cortos sosteniéndolos a mano, deben emplearse con un monópode, o si se quiere obtener mejores resultados, montadas sobre un trípode rígido.

Zoom. Estos tienen la peculiaridad que cubren una variedad de longitudes focales. La calidad óptica puede no ser tan alta como la de una lente de distancia focal fija, pero éste es el precio que hay que pagar, por la comodidad de llevar un objetivo en vez de varios de distancia focal fija y la posibilidad de encuadrar un sujeto con precisión, reduciendo, por lo tanto, la cantidad de ampliación. En la actualidad hay distintos lentes zoom que cubren entre 20-30 mm, 18-75 mm, 28-55 mm, 28-85 mm, 35 mm, 18-135 mm, 75 mm, 35-200 mm, 80-200 mm, 75-300 mm y 180-600 mm entre otros. Si se combina el uso de un 35-70 mm con un 80-200 es posible tener una gama de longitud focal muy útil para un fotógrafo de prensa, y sólo con dos lentes. Esa es la principal ventaja de los lentes zoom.

Objetivos de espejo. Estos lentes en lugar de refractar la luz a través de una lente, la reflejan desde un espejo cóncavo. Haciendo que la ruta de la luz se refleje, se puede conseguir que la lente sea más corta que su longitud focal real. Estos lentes tienen dos inconvenientes. No tienen diafragma de iris, por lo tanto no existe control sobre la profundidad de campo, y la cantidad de luz que se transmite tiene que controlarse colocando filtros neutros que oscurecen la imagen al enfocar. Las lentes de espejo también producen pequeñas fulguraciones de luz desenfocada en la imagen en forma de anillos más que en forma de disco. Existen desde 500 a 2000 mm.

Objetivos de ojo de pez. Son objetivos de una longitud focal extremadamente corta con un ángulo de visión que puede sobrepasar los 180 grados. Producen imágenes en las que las líneas que no pasan por el centro de la imagen se deforman en curvas. Tradicionalmente producen una imagen circular.

Objetivos macro. Diseñados para minimizar las aberraciones en distancias muy cortas. Generalmente tienen una variedad de enfoque que permite reproducir los objetos en la imagen a mitad del tamaño real. Si un fotógrafo tiene que hacer muchas tomas a corta distancia quizá le convenga comprar uno de estos objetivos de 50 mm en lugar de un objetivo estándar convencional.

Teleconvertidores. Son lentes negativas que se colocan entre el objetivo y la cámara y multiplican la distancia focal de la lente que se esté usando. Existen en $x1.4$, $x2$ y $x3$. Tienen el inconveniente que reducen la apertura máxima posible, ya que el diámetro efectivo de la lente no varía pero la distancia focal sí. *El $x1.4$ pierde un punto de diafragma, un $x2$ pierde dos, y un $x3$ un poco más de tres.* Se recomienda su uso para lentes de una longitud focal mínima de 135 mm, y usarse con diafragmas más cerrados para minimizar la pérdida de calidad que causan. Un teleconvertidor $x2$ no suele ser caro, y es un elemento útil que puede sacar de un apuro a un fotógrafo cuando las lentes disponibles no son suficientemente largas para el trabajo a realizar, vale la pena poder convertir un 300 mm en un 600 mm.

Objetivos de control de perspectiva. Cuando se fotografía un edificio, no siempre es posible sacarlo entero sin inclinar la cámara hacia arriba. En la fotografía, el edificio parece que se está volcando hacia atrás, y los bordes del edificio tienden a converger. Este es el efecto natural de inclinar la cámara, pero resulta extraño cuando se ve en una fotografía. Estos objetivos permiten desplazar la óptica del centro, hacia arriba o abajo, izquierda o derecha paralelamente a la posición de la película. Lo cual significa que en el caso de edificios altos, la parte de atrás de la cámara puede mantenerse vertical, y la lente es la que se desplaza para incluir la parte superior del edificio.

Todos estos son los tipos actuales de lentes existentes, y su uso va de la mano según las necesidades y preferencias de cada fotógrafo, así como del género o tema retratado. Sin embargo, "... debe existir un equilibrio entre el equipo necesario y los accesorios que se llevan a un acontecimiento..." (Hilton, 1999,

p. 10), no se puede correr el riesgo de perdernos de una buena foto sólo porque no se contaba con el objetivo adecuado, por que el soporte de la cámara no estaba listo o por que la memoria se lleno. Ni tampoco podemos ir cargando todo nuestro equipo (aunque quizá al comenzar en esta profesión a lo mucho nuestro equipo sea la cámara, dos lentes y un trípode), porque no podríamos movernos con libertad y mucho menos si estamos entre el publico, ni reaccionar con la misma velocidad como lo harían los demás fotógrafos en el *pitt* de prensa. El autor Martin Keene, en su libro *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, propone el siguiente equipo para un fotoperiodista: "Si nos gusta utilizar zooms, la elección es bastante directa: un 35-70mm f 2.8 y un 80-200 f 2.8, con un 24mm o un 20mm para ángulos anchos, y un 300mm, mejor f 2.8, con un convertidor x 2... si se prefiere utilizar objetivos de longitud focal fija, la combinación correcta debería incluir un 24mm f 2.8, 20mm f 2.8, 35mm f 2, 85mm f 2, 180mm f 2.8 y un 300mm" (1993).

La recomendación que propone Keene es muy ambiciosa para un fotógrafo que apenas comienza en el género, y lo más seguro es que no cuente con el presupuesto para adquirir tantos lentes. En todo caso mi recomendación para alguien primerizo y con un presupuesto limitado consiste en trabajar con solo 2 lentes. Por lo general las cámaras actuales vienen con un 28-55 o en el mejor de los casos un 18-75mm, que en ambos casos estos lentes son muy malos debido a su poca luminosidad. Todd Owyong (www.ishootshows.com) sugiere que estos lentes sean literalmente botados (*Throw away your 18-55 f/8-32 kit lens. The range is great. But, as they say, speed kills.*). De ser posible yo recomendaría cambiar este lente por un 18-135mm (f/3.5-5.6) con estabilizador de imagen para evitar que la trepidación de la mano ocasioné que la foto salga movida, actualmente este lente no es muy costoso así que su adquisición no será complicada. Posteriormente solo es cuestión de completar el rango con un 75-300mm (f/4-5.6), de ser posible con estabilizador de imagen, quizá este lente no sea muy luminoso pero nos ayudara a acortar la distancia si nos encontramos lejos del escenario.

Como un inicio estos dos lentes (el 75-300mm y el 18-135mm) te permiten realizar tanto tomas abiertas como acercamientos. Prácticamente sólo es cuestión de comprar el zoom 75-300mm, que en estos días no supera los 4000 pesos (sin estabilizador de imagen), es un lente sencillo pero muy útil. Las imágenes obtenidas con los lentes zoom tienen menor calidad, pero para entrar en el medio e ir haciéndonos de un mejor equipo y poder seguir las recomendaciones previas (Keene), son una buena opción, además es más fácil cargar solo dos lentes (sin mencionar que meter de contrabando más de un lente a cualquier evento donde exista una restricción de acceso es muy complicado), que cargar con 5 distintos. Además la interacción de un novato con 5 lentes sería algo complicado para él, contar con lentes zoom facilita el trabajo, aligera el peso y hace que no sea necesario hacer tantos cambios de lente.

Posteriormente lo ideal sería comprar lentes con aperturas amplias (luminosos) tan rápido como sea posible. Aunque sea un paso o dos mas lentos que los lentes de longitud focal fija. Los objetivos zoom ofrecen una

flexibilidad sin precedentes, que puede ser esencial para el ritmo tan rápido de la fotografía de conciertos.

Tedd Owyong recomienda el uso de tres zooms para el trabajo del fotógrafo de conciertos:

Yo uso tres zooms como mis lentes principales para la fotografía de conciertos: el Nikon 14-24mm f/2.8, Nikon 24-70mm f/2.8, and Nikon 70-200mm f/2.8. Estos lentes cubren 14-200mm de una forma altamente efectiva, los tres con una rápida apertura f/2.8. Para la fotografía de conciertos, la apertura constante es una enorme bendición. Estos lentes dominan la arena, anfiteatro y grandes shows en clubes.

El **14-24mm** "es un lente que hace a otros fotógrafos llorar. Perspectivas muy abiertas, imágenes ridículamente nítidas aun con un diafragma abierto a f/2.8. Amo usar este lente de cerca para un máximo efecto".

El **24-70mm** es un zoom que "... cuenta con una calidad excepcional de imagen con aperturas muy abiertas, perfecto para conciertos. Yo disparo este lente abierto sin dudar. Para la mayoría de los conciertos, el 24-70mm es mi lente".

El **70-200mm** es "justo después de un zoom de rango medio, yo considero a un buen 70-200 una pieza vital en el kit de vida de un fotógrafo de conciertos. Uno debe tenerlo para acercamientos y disparos a los bateristas en grandes arenas y espectáculos en anfiteatros" (www.ishootshows.com). Los equivalentes en Canon serían un **16-35mm f/2.8**, un **24-70mm f/2.8** y un **70-200mm f/2.8**.

A pesar que los lentes de la triada propuesta son muy luminosos, un zoom nunca va a poder compararse en luminosidad con un lente de longitud focal fija. Siempre podrán presentarse situaciones en las que se necesiten lentes mas rápidos. Los siguientes lentes son una recomendación para estos casos, como indica Owyong "estos tres lentes harán el trabajo donde la luz haría llorar a los lentes f/2.8" (www.ishootshows.com).

El **24mm f/1.4** útil si es que "necesitas un gran angular rápido y con un ángulo muy abierto, el nuevo Nikon 24mm f/1.4 es básicamente el único juego en la ciudad".

El **50mm f/1.4** es "el f/1.4 mas barato que usaras, y una buena entrada a la fotografía con poca luz. Aunque la longitud focal en cámaras APS como la D300 es un poco mas estrecha para mi gusto, yo amo este lente en la D3".

El **85mm f/1.4** en cámaras "full-frame la longitud focal de un 85mm es ideal para tomas cerradas de los miembros de la banda, y especialmente cantantes y bateristas. Para cámaras DX, el 85mm ofrece un campo de visión estrecho, ideal para disparos a la cabeza". Estos tres lentes tienen equivalentes idénticos en Canon.

Para terminar con este apartado indico que lo ideal sería contar con dos cámaras, cada una con un tipo específico de lente. La primera con un lente o zoom que abarque de una longitud focal corta a una media, y la otra cámara con una longitud focal alta o un rango del medio al alto.

ILUMINACIÓN CON FLASH

EL FLASH SUELE ser la fuente de luz artificial más utilizada cuando los niveles de luz natural son bajos o las sombras son demasiado marcadas en relación con la iluminación. Sin embargo, en la fotografía de conciertos, se tiene que usar con mucho cuidado; ya que podría opacar los efectos de iluminación del escenario eliminando aquella atmósfera *rockera* que pudiera tener la fotografía. Uno debe preguntarse si ¿se quiere una fotografía bien iluminada o una realista que refleje como fue realmente el concierto? La respuesta es obvia.

Existen dos situaciones en las que se pueden usar los flashes en un concierto: usarlo de día o de noche. De día puede utilizarse como un auxiliar, si el cielo está totalmente cubierto y la luz no tiene dirección, un poco de iluminación con el flash puede dar el toque de luz necesario; o si la luz del sol es muy brillante y produce sombras duras y oscuras, podría usarse el flash como una luz de relleno. De noche se puede buscar la forma de reducir la intensidad del flash para que no se coma la de las demás lámparas, esto se puede hacer rebotando la luz en alguna pared o superficie (si el recinto lo permite), o colocando alguna superficie traslúcida sobre el flash. También resulta útil usar una obturación lenta, para que con el flash que se dispara rápidamente se capture la imagen, y con el resto de la exposición se pueda colorear la imagen con las demás luces.

El uso del flash solo es útil cuando se está lo suficientemente cerca y éste cuenta con la intensidad suficiente, usarlo mientras se está en la zona *Baja* (lejos del escenario), solo serviría para descargar baterías.

ACCESORIOS RECOMENDADOS

Estos accesorios son recomendados para cualquier fotógrafo de conciertos.

Mochilas. Es recomendable contar con una mochila o bolsa para la cámara, actualmente existen mochilas con sistemas modulares que permiten tener protegido y separado el equipo, son muy funcionales. El sistema más cómodo de transportar el material fotográfico es en un sistema de cinturón. Existen bolsas para cualquier accesorio que se pueda imaginar.

Correas. La R-5 de *Black Rapid* es una correa para la cámara. Esta se conecta a la cámara por medio de la motura del tripie, lo cual significa que la correa está fuera del camino cuando se dispara. Gracias a su diseño deslizante, ayuda en la velocidad de disparo. Perfecta para disparar en los pits de prensa.

La correa doble de *Black Rapid*, esta correa es la forma más cómoda de cargar y disparar con dos cámaras. Las cámaras se mantienen listas y al

nivel de la cintura, mientras que el sistema de arnés mantiene el peso de las cámaras equilibrado. Indispensable para la fotografía de conciertos con dos cuerpos.

Memorias. Una buena opción para las cámaras que cuentan con memorias *CF*, es la *SandDisk Exteme Pro CF*. Que con los nuevos equipos tiene velocidades increíblemente rápidas de guardado. Sin mencionar que disparar con tarjetas de 168gb permite el espacio más que suficiente para la mayoría de los conciertos o festivales.

Nexto DI Portable Storage. Para los festivales que duran todo el día y otros trabajos donde llevar un ordenador portátil es poco práctico, es bueno portar una unidad Nexto para descargar con seguridad las imágenes y liberar espacio en las tarjetas de memoria.

Tapones para los oídos. Los tapones de *Etymotic Research* son excelentes para bajar los niveles de la música en vivo y mantenerla clara. Perfectos para músicos, y geniales para los fotógrafos de conciertos. También vienen en una presentación *BabyBlues* de menor tamaño para mayor comodidad de los que tienen canales auditivos estrechos.

PROPUESTAS Y TÉCNICAS DE LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS

ESTA SECCIÓN SE compone de recomendaciones técnicas para el momento de la toma fotográfica. Aclaro, es una recopilación de experiencias y sugerencias de distintos autores, aderezadas con la experiencia que tengo al estar presente en las tres zonas como fotógrafo, principalmente desde la posición de público, zona *baja*. Mis recomendaciones, no son la norma pero son muy útiles.

A partir de aquí se puede revisar la revista anexa *Rock Shoot*, para poder comprender mejor las ideas explicadas a continuación.

LA COMPOSICIÓN

COMO SE MENCIONÓ en el capítulo anterior, la composición más que ser un elemento gráfico o una herramienta, es una fase, de hecho *la más importante* en el proceso de la captura fotográfica, que en la mayoría de los casos en la fotografía de conciertos toma unos cuantos segundos. Esta etapa es donde articulamos todos los elementos que interactuarán en nuestra fotografía. No hay reglas absolutas a seguir para crear composiciones *perfectas*, pero sí ideas y criterios que han surgido a partir de la investigación del proceso de la percepción humana.

La composición es el todo, la fotografía en sí misma es una composición, donde interviene el encuadre, el o los motivos fotografiados, el movimiento, la tensión; en general todos o algunos de los *elementos formales del diseño*. La idea fundamental de este apartado es reconocer los posibles elementos a usar para generar una composición al momento de ver por el visor de la cámara, seleccionarlos, jerarquizarlos, ajustar el encuadre, delimitar rápidamente el diafragma, la obturación y sin dudar disparar. Este proceso al inicio es muy lento y seguramente no se alcanzará a dar el clic a tiempo perdiendo la imagen que se tenía en mente, solo es cosa de práctica, llega un momento en que este proceso se realiza prácticamente en automático, casi de una forma instintiva, en ocasiones hasta es posible anticiparse a la escena misma.

Es igual que la caza, tienes que perseguir esa imagen, ser paciente, colocarte en la posición adecuada ya que la imagen es muy tímida y si percata tu presencia escapará, así que tienes que ser cauteloso y esperar, y cuando llegue el momento adecuado, no dudar, logrando cazar esa imagen, sin necesidad de gastar demasiados tiros. Hace solo un par de décadas esto era vital, se tenían que ahorrar las tomas en la película. En la actualidad uno puede darse el lujo de disparar ráfaga tras ráfaga esperando que una de cada 20 salga bien; pareciera que ya no depende de la habilidad sino de la probabilidad. Además, en caso de que ninguna lograra salir bien, solo es cosa de borrarlas y volver a empezar, incluso ya ni es necesario hacerlo, debido al constante avance en la tecnología de almacenamiento, hace que uno tenga la posibilidad de guardar más de mil fotografías en una sola memoria.

Realmente esta es una de las grandes ventajas de la fotografía digital, y realmente funciona, pero no es intención de este texto dar trucos o herramientas que ahorren el trabajo. No es nada gratificante el llegar a nuestro espacio de trabajo descargar las imágenes y darnos cuenta que de esas 1000 fotografías solo 10 funcionan. Las herramientas existen para ser usadas, pero no hay que abusar de ellas. Regresando a la analogía con la caza, es como si quisiéramos cazar un ciervo con una metralleta, pierde toda la intensidad y emoción, además que sólo destrozaría la imagen cazada, en todo caso se debería pensar si lo que se quiere realmente es fotografiar o tomar video.

ENCUADRE

EL ENCUADRE MARCA los límites de una fotografía, es la porción de escena que el fotógrafo elige captar, éste tiene una estrecha y vital relación con la composición, es el encuadre quien permite generar la jerarquización de los elementos por medio de la discriminación, dejando algunas cosas fuera y otras dentro. Tiene la función de un filtro en la toma fotográfica.

Para delimitar nuestros encuadres podemos tomar en cuenta:

El motivo y el fondo. En toda escena suele existir un *motivo*. Recuerda, el motivo es todo aquello que se desea destacar, es el centro de interés. De la misma forma toda fotografía tiene un *fondo*, es todo lo que rodea, decora y ubica al *motivo* en un lugar, y da sentido al *motivo*. Para resaltar el *motivo*, se puede llenar el encuadre con él, tu *motivo* debe ser el objeto principal en la escena, de este modo excluirás del encuadre o le restarás importancia a otros objetos que puedan distraer la atención del espectador sobre el *motivo*.

Otra técnica es colocar al *motivo* en una zona central o de tensión así el ojo por puro instinto verá hacia el punto donde colocaste el motivo.

El horizonte. Habitualmente éste debe mantenerse recto y *horizontal*. La percepción de una línea del horizonte inclinada suele llamar la atención, pero si no está justificada, solo dará la sensación de que los objetos están chuecos o que caen, lo cual no suele producir buenos resultados ante los espectadores. Solo en algunos casos el tener un *horizonte no horizontal* puede ayudar a la fotografía, esto depende mucho del género y la intención que tenga en fotógrafo.

El formato del encuadre. Se refiere a las *proporciones* del encuadre. De entrada éstas son determinadas por las dimensiones de elementos fotosensibles que capturan la imagen: como los negativos o los sensores de imagen. Estos generalmente tienen un formato rectangular, al menos todas las *SLR* tanto digitales como análogas lo tienen, por tanto se tiene la posibilidad de elegir un encuadre horizontal, vertical o inclinado, cada uno de estos encuadres transmite sensaciones diferentes. Comúnmente se dice que los encuadres horizontales expresan equilibrio y calma, que los verticales acción, tensión y fuerza y los diagonales originalidad y desequilibrio. Sin embargo la regla es la excepción, todo depende como jueguen los elementos en el encuadre.

En este punto es donde los lentes son nuestros mejores aliados, ya que nos ayudaran a cerrar o abrir nuestros encuadres, favoreciendo a determinar el encuadre que se requiera.

Como fotoperiodista el principal objetivo es lograr que el material fotográfico sea publicado, así que desde un inicio se tiene que tener en cuenta que las fotografías interactuarán e incluso competirán con los demás elementos del soporte publicante, ya sea la página de una revista o un periódico; lo fundamental es que la fotografía sea la que llame la atención del lector sin importar cuán pequeña sea. Según Martín Keene "Uno de los requisitos imprescindibles es que el sujeto llene el encuadre y no dejar espacio vacío alrededor de la fotografía. Esto debe hacerse en el momento de hacer la toma..." (1993, p. 155), alguna vez uno de mis profesores mencionó: "Si no saben cómo van a hacer el encuadre de sus fotografías, déjenlo un poco más abierto, así tendrán posteriormente la oportunidad en la computadora de ajustar el encuadre", la desventaja del discurso de Keene es que dicha fotografía daría menos opciones al compaginador para utilizarla, a diferencia de una toma abierta que podría recortarse y por ejemplo ser usada como paisaje (toma abierta), mostrar solo un detalle (*close up*), hacer un recorte vertical u horizontal. El único riesgo de esto, es que dichos recortes cambien

drásticamente el sentido de la fotografía, cometiendo uno de los mas grandes pecados del fotoperiodismo: *manipular la verdad*.

Sea cual fuere el caso “cuando consiga la composición deseada dispare antes de que sea demasiado tarde” (Hilton,1999, p. 20) y si aun se dispone de tiempo uno puede realizar otra toma mas, teniendo la confianza que ya se cuanta con una fotografía asegurada.

FORMATO

EL FORMATO SON las dimensiones del encuadre, en una primera intención son las medidas de los elementos fotosensibles las que determinan el formato. Generalmente una cámara siempre da el mismo formato (tamaño), o al menos la misma proporción. Los formatos también se expresan en el tamaño de las fotografías en físico, ampliaciones, existiendo por ejemplo el de 4x6 pulgadas conocido como tamaño postal, 8x10, 11x14, 14x16 pulgadas, entre otros, que son formatos convencionales en la fotografía. La elección del formato es libre y muchas veces tiene que ver con el soporte donde se publicará: si es un periódico de diseño tabloide sería más conveniente un formato vertical angosto; mientras que los periódicos de hojas más amplias utilizarían fotos más anchas. Una foto con una forma poco usual puede atraer, pero, hay que tener en cuenta que el compaginador será quien montara la foto en la página.

EL MOTIVO

IDENTIFICAR CUAL SERÁ nuestro motivo es el primer paso en el proceso de composición, aparentemente es el paso más sencillo; en un concierto es demasiado obvio ya que los protagonistas de la noticia son los músicos en acción.

Aunque el motivo principal de un concierto suele estar sobre el escenario, siempre es buena idea buscar al rededor otros motivos que describan la escena y la *atmósfera* de un concierto. Suele ser el publico quien de un mejor espectáculo y una idea de esa experiencia. Los motivos pueden llegar a ser el fan que mira a la cámara, el que intenta subir al escenario, el que lo logra, el que es arrojado por los aires; o incluso llegar a ser algún objeto, algún adorno peculiar en el escenario o algún haz de luz. Las elecciones son muy diversas solo hay que ser observador y descubrir los motivos mas interesantes y atractivos, y de ser posible alguno distinto a lo convencional. “El ambiente que se respira en el concierto es tan importante como la música que está sonando, y más si se trata de un festival de varios días de duración” (Rodríguez, 2007).

Después de tener identificando el motivo, tenemos que esperar y elegir el momento más adecuado para disparar. La intención es tener la fotografía

mas impactante, dónde el juego de luces y los movimientos de los artistas muestren más fuerza, emoción y enérgica. Generalmente es útil esperar a que el cantante se aleje del micrófono, para que no le haga sombra en el rostro; esperar cuando se acerca más a el y capturar el momento en que grita; o tal vez el momento en que alguna luz colorea su rostro o su guitarra.

EL FONDO

SIEMPRE QUE EXISTA un motivo existirá un fondo, no es posible que exista uno sin el otro, ambos dependen del otro para existir. Dentro de una fotografía, es el segundo elementos más importante para el fotoperiodismo, después del *motivo*, ya que con él se coloca al protagonista o los protagonistas en contexto. En la fotografía en general suele ser de mucha ayuda restarle impacto al fondo para realzar el motivo, ya sea por medio de un encuadre cerrado o de una atenuación por medio de la profundidad de campo.

Sin embargo en el fotoperiodismo es vital narrar lo más posible con una imagen, reducir esa carga contextual que genera un fondo sería el equivalente a omitir detalles cuando se escribe una historia periodística, entrando en conflicto con la veracidad. Contar la verdad a medias es un sinónimo de mentir. Lo mejor es dejar en lo posible un fondo visible e identificable.

A BLANCO Y NEGRO Y A COLORES

EXISTEN MUCHAS PERSONAS que son aficionadas o prefieren tomar las fotografías a blanco y negro, lo cual es valido, sin embargo yo recomiendo que siempre que se fotografíe algo, lo que sea y sea cual se el tema se haga a color (cámara digital), insisto no por que sea mejor o sea más profesional, simplemente por el hecho que esta fotografía será nuestro *original* la realidad tal cual, ya si requerimos o queremos que la fotografía sea a Blanco y Negro, puede hacerse la modificación en la computadora. Podría argumentarse que al usar el color uno no puede distinguir correctamente el contraste entre los tonos en la imagen, de esta forma errar en la toma a blanco y negro, sin embargo puede ser un buen ejercicio para poder apreciar y distinguir el contraste en la escena.

La fotografía a blanco y negro siempre tendrá su encanto y su dramatismo tan particular, hace recordar a las fotografías de los grandes del Rock (fotógrafos y músicos). Es la simplicidad de sus imágenes y el gran impacto que se puede generar por medio de fuertes contrastes entre luces y sobras lo que la vuelve tan especial. Muchos recomiendan empezar con la fotografía a blanco y negro para aprender, creo que debería ser al revés, dominar la fotografía a Blanco y Negro y lograr un mayor impacto que la fotografía a color requiere de mayor esfuerzo y habilidad, que trabajar con el color.

Podría pensarse que el tomar fotografías de conciertos en blanco y ne-

gro es un desperdicio de información, ya que no se pueden percibir los colores de la iluminación, o de los atuendos de los músicos o de un sin fin de trastos que hay en él. Pero hay momentos en los que la misma saturación de efectos y detalles hacen la imagen excesiva, y que ni siquiera permiten distinguir al motivo, en estos casos conviene pasar la imagen a blanco y negro, y descartar todos los colores que estorban. El tener las imágenes a blanco y negro nos permite rescatar imágenes que no servirían a color. Por ejemplo fotografías donde el ruido generado por un ISO alto es desagradable, imágenes con poco contraste que al intentar compensar modifican aberrantemente los colores e incluso cuando las imágenes están sobre o subexpuestas; es cuestión de experimentar y darle una *manita de gato* a las fotografías.

Los colores son quizá los elementos que llaman más la atención a la vista, por más que un motivo ocupe un mayor espacio que otro, si este es gris y el otro a color, sin duda resaltara a la vista el motivo a color. Es importante tener mucho cuidado en el manejo del color, algunas veces lo mas lógico no es la opción mas acertada, uno tiene que experimentar y ser creativo. La intención primordial es que su uso ayude a la narrativa en la fotografía, y segundo que ayude a identificar a los actores de nuestra escena, principalmente por medio de contrastes,

Por ejemplo podremos resaltar al protagonista de la escena poniéndolo a color y al fondo con una saturación menor o en blanco y negro; incluso puede ser al revés motivo neutro y fondo con colores vivos; otras veces el color puede utilizarse a modo de acentos que resalten la toma, las posibilidades son prácticamente infinitas.

El color y sus variaciones tonales aunadas con un buen control del contraste permitirán que la fotografía tenga el impacto deseado, hay que tener en cuenta que es gracias a la luz que podemos percibir los tonos y colores, saber de donde provienen nuestras fuentes luminicas es importante y mas en el caso de un concierto donde los reflectores de colores serán los que más realcen la fotografía.

EL MOVIMIENTO

TODO MOTIVO QUE esté en movimiento necesita de espacio para moverse. Si uno lo introduce en encuadres muy cerrados se generara tensión, se dará la idea de que éste se estrellará, a veces puede ser intencional y resultar una fotografía interesante, pero es más agradable y común darle espacio para que el motivo continúe con su movimiento. Por ejemplo, las fotografías de los tipos en tirolesa en el Anexo Fotográfico (p. 17): en la del *indio* se puede observar que el personaje tiene el espacio suficiente para seguir con su trayectoria hacia la izquierda; al contrario la fotografía que muestra un personaje disfrazado de un peculiar y tan *querido* expresidente se ve limitado por el encuadre, da la impresión de que se estrella con nuestro margen generando y que esta incompleta, en este caso el encuadre no fue favorable,

pero no había tiempo suficiente para cambiar de lente ni para realizar otra toma, ya que apareció de la nada, por eso recomiendo que se este atento a todo lo que sucede al rededor.

A veces una fotografía, a pesar de capturar un momento estático, puede generar una idea narrativa de lo que pasó después del clic, es mejor dejar espacio, para que el espectador se imagine el momento no como un instante, sino como una secuencia, sin importar que sea una sola fotografía. Como indica Jonathan Hilton "... un sujeto centrado en el encuadre suele parecer relativamente estático. Sin embargo, si los sujetos se sitúan descentrados, adquieren un potencial inmediato de movimiento y cuanto más al extremo del cuadro se encuentren, más dinámica será la composición" (1999, p. 24). En una fotografía todo puede contar una parte de la historia incluso el espacio vacío.

Hay que tener en mente que el movimiento o al menos la idea de este se puede magnificar según el encuadre y la posición del *motivo* (véase capítulo 2).

LA ELECCIÓN DEL OBJETIVO Y LA EXPOSICIÓN

GENERALMENTE ES LA situación la que dicta la elección del objetivo: un teleobjetivo (*mayor longitud focal*) en caso de que el fotógrafo no se puede acercar más a la escena o requiera tomas cerradas; y un gran angular (*menor longitud focal*) cuando no se puede alejar de la escena, se necesitan tomas abiertas o no se cuente con el tiempo para enfocar. Esta es la premisa fundamental para la elección del objetivo, hay que tener en cuenta las cualidades de cada tipo de lente. Como ya se menciona los gran angulares aumentan la perspectiva acentuando los objetos más próximos, amplían la profundidad de campo que permite una mayor tolerancia en los errores de enfoque, además de que es posible utilizarlos con velocidades de obturación más lentas. En cambio los teleobjetivos aplanan la perspectiva comprimiendo los planos en la fotografía, tienen una profundidad de campo más reducida y necesitan velocidades de obturación más altas cuando se usan manualmente para evitar que la trepidación de la cámara se note como un desenfoque en la fotografía.

Regresando al tema de los conciertos, hay dos situaciones: cuando son al aire libre y de día; y cuando son de noche o en interiores (no importa la hora). En el caso de los conciertos que son a la luz de día, la cuestión suele ser sencilla si existe la luz suficiente (un día soleado y despejado), aunque no implica mucho reto lidiar con un día nublado (a menos que llueva) para poder obtener una fotografía correctamente expuesta. No hay complicación al momento de seleccionar el diafragma o la obturación ni la necesidad de usar un ISO alto. Podemos incluso seguir el consejo anterior.

Sin embargo a medida que el sol vaya desapareciendo (si el escenario está descubierto o es al aire libre) la situación se ira complicando, cada vez habrá menos luz y será necesario escoger diafragmas más abiertos, reduciendo la profundidad de campo. Esta serie de situaciones complicarán

el obtener una fotografía enfocada y nítida: al disminuir la luz el enfoque manual es más complicado, el autoenfoco de la cámara necesita de flash cuando funciona con poca luz, al tener un profundidad de campo corta uno tiene que hacer un enfoque muy preciso y por último si uno está utilizando un teleobjetivo será más perceptible cualquier movimiento de la cámara.

Al tener fijo el diafragma se establecerá la obturación, lo ideal es poder contar con una velocidad de obturación lo suficientemente rápida para que cualquier movimiento que realice el fotógrafo o la cámara no se note en la fotografía, suele recomendarse no bajar de una velocidad de 1/90 de seg. Puede llegar a sacrificarse la nitidez de la fotografía y usar un ISO mayor, para capturar mayor luz y no bajar la velocidad de obturación; en un concierto lo mejor es tener la mayor velocidad de obturación posible. Al encontrarse los músicos en un constante movimiento lo ideal será tenerlos congelados para que la fotografía no parezca estar movida o desenfocada.

En el caso de contar con un tripíe o algún objeto que nos sirva como apoyo (una valla, un muro o cualquier soporte lo suficientemente rígido para evitar el movimiento sobre la cámara) será posible reducir la velocidad de obturación y ganar la oportunidad de cerrar el diafragma o disminuir el ISO, solo dependerá de que el músico o motivo se mantenga lo suficientemente quieto.

Habrán eventos en los que recorras toda la gama de sensibilidad ISO de tu cámara usando; un ISO 100 a las 12 del día cuando el cielo está despejado y el sol a todo su cenit, un ISO 400 si está nublado, un ISO 800 en interiores con poca luz o si ya está anocheciendo y empiezan notarse las primeras luces artificiales, hasta llegar a un ISO 1600 o 3200 (o mayor según la cámara) cuando la presencia lumínica sea escasa. Se tiene que tener mucho cuidado con la selección del ISO ya que al tener mayor sensibilidad se disminuirá la nitidez y aumentará el ruido en la imagen, algunas veces puede corregirse parcialmente con el retoque digital.

LA ILUMINACIÓN

LA LUZ es lo más importante para todo fotógrafo, si no hay luz no hay fotografía. Un fotógrafo debe tener el control completo de la luz. En un Estudio Fotográfico suele ser relativamente sencillo ya que se pueden manipular las fuentes lumínicas como sea necesario, pero en la práctica real de un fotoperiodista uno tiene que aprovechar y sacarle todo el partido posible a la luz disponible ya sea solar o artificial. Es muy interesante el caso de la iluminación en los escenarios, suelen tener una gran variedad de luces y lámparas, ya sean grandes reflectores que emiten intensos halos de luz blanca, reflectores más pequeños con luces de muchos colores, luces estroboscópicas que aparentan congelar el movimiento, y estas son solo algunas de las opciones posibles, podrían mencionarse también todos aquellos efectos visuales de pirotecnia y láseres que de igual forma emiten luz.

La intención al tomar una fotografía es lograr capturar la mejor escena posible y no solo al motivo, es fundamental para el fotoperiodismo que al capturar al motivo se distinga su hábitat. Pueden tomarse acercamientos de la presa, pero si no se muestra el entorno será solo el fotógrafo quien sepa si esa imagen la obtuvo en cautiverio o en su ambiente natural. Siguiendo con la analogía, todos los efectos de iluminación y pirotecnia con los que cuenta un escenario son el equivalente a la vegetación de una selva, si se omiten del encuadre no se si sabrá si la fotografía fue de un músico tocando sobre un escenario, en un estudio de grabación o en un ensayo.

Estas luces tienen la peculiaridad que no suelen estar fijas, sino que se mueven siguiendo el ritmo de la música, solo es cuestión de hacer clic en el momento que las luces caen de la forma que se desea. Recomiendo el uso de la función de *disparo en ráfaga*, actualmente la mayoría de cámaras digitales en el mercado cuentan con tal función, depende de la cámara y el tipo de memoria cuántas imágenes es posible tener en secuencia. Esta herramienta es muy útil cuando quiere atraparse a una luz inquieta (reflectores) por ejemplo: *la banda está tocando y hay tres luces de distintos colores bailando y posándose de vez en vez sobre el vocalista, en específico es la luz roja la que mejor resalta al integrante del grupo, pero el hacer clic en el momento indicado es muy complicado, lo mejor es poner la cámara con disparo en ráfaga, es seguro que al menos una de las fotografías saldrá con el color deseado*. Otro caso útil para usar la ráfaga es con las luces intermitentes (estroboscópicas), ya que estas suelen tener una intensidad similar a un flash.

Los grandes reflectores de luz blanca suelen estar presentes solo cuando es tocada alguna parte clímax de la canción, o entre canción y canción para iluminar desde lejos a uno o varios miembros del grupo, estas son las luces más intensas de todas dentro de la iluminación en un escenario, esto permite bajar el ISO, cerrar el diafragma o aumentar la velocidad de obturación de la cámara, que es lo ideal para una fotografía nocturna o con poca luz.

LA TEMPERATURA DE COLOR Y EL BALANCE DE BLANCOS

LA TEMPERATURA DE COLOR es la temperatura en Kelvin a la que un cuerpo negro debe subir para emitir luz del mismo color que la fuente luminosa en cuestión. Generalmente esta coloración no es perceptible a simple vista, sino mediante la comparación directa, los casos más evidentes son las bombillas de tungsteno que tienen una coloración cálida y los tubos fluorescentes que tienen una fría.

Estos son algunos ejemplos aproximados de temperatura de color:

1700 K: Luz de una cerilla

1850 K: Luz de vela

2800 K: Luz incandescente o de tungsteno.
3200 K: Lámparas de tungsteno (iluminación profesional)
5500 K: Luz de día, flash electrónico (aproximado)
5770 K: Temperatura de color de la luz del sol pura
6420 K: Lámpara de Xenón
9300 K: Pantalla de televisión convencional (CRT)
28000 - 30000 K: Relámpago

El *balance de blancos, equilibrio de color o equilibrio de blancos* es un ajuste electrónico que muestra el color exacto en la cámara sin mostrar ninguna tendencia cromática propia del tipo de iluminación, básicamente lo que hace es expresar los blancos como blancos puros, de ahí el nombre.

Las cámaras digitales actuales tienen una herramienta que permite seleccionar la temperatura de color de la fuente lumínica para que esta haga automáticamente la compensación de color, estas tienen pregrabados los valores de las temperaturas de color de las fuentes lumínicas más comunes que son: *luz de día, sombra, día nublado, luz blanca, luz de tungsteno, flash*, además tienen la opción de balance de *blancos automático* y una opción para poner una temperatura específica.

Lo más sencillo es dejar activa la opción de balance de blancos automático, sin embargo la cámara no puede saber que es lo que queremos, vale la pena experimentar con las diferentes opciones y saber que tipo de luz es la predominante en el escenario para seleccionar la opción más adecuada.

ENCONTRAR LAS FOTOGRAFÍAS

PARA ENCONTRAR LAS fotografías, primero uno tiene que encontrar la noticia. Decía William Randolph Hearst: "Noticia es aquello que alguien, en alguna parte, no quiere ver impreso, todo lo demás son relaciones públicas". Son las grandes noticias las que no quieren verse publicadas principalmente por los causantes de la mismas, sin embargo, relaciones públicas o no, hay muchas situaciones que pueden cubrirse fotográficamente.

Si intentáramos dilucidar sobre la noticia podríamos decir que hay dos clases: las imprevisibles y las previsibles. Las primeras son inesperadas y pueden ocurrir en cualquier momento, se requieren contactos, para que un periódico o fotógrafo tenga la primicia. El segundo tipo de noticias permiten su anticipación, la valoración del interés para los lectores y la organización del reportaje; el fotógrafo tiene tiempo suficiente para planificar su trabajo y es lógico que haya otros fotógrafos en el lugar de los hechos.

Los conciertos entran en el grupo de las noticias previsibles, son acontecimientos que se divulgan anticipadamente mediante algún anuncio en los medios de comunicación, facilitando la planificación de la cobertura fotográfica. La ventaja de las noticias previsibles es que generalmente al fotógrafo se le asigna el trabajo con el suficiente tiempo para poder elaborar una idea general sobre las fotografías que puede tomar.

Para este tipo de noticias siempre que sea posible, se deberá llegar lo más temprano posible y permanecer ahí hasta estar seguro de que no hay nada más que fotografiar. Como fotógrafo de conciertos el llegar temprano es fundamental si se está en el nivel Bajo, ya que permite obtener una posición idónea para la toma fotográfica, el que conoce y domina el terreno tiene ventaja sobre los adversarios. Los otros dos niveles no tienen complicación en este sentido, se da una hora de acceso y el trabajo termina cuando el concierto acaba, incluso el trabajo se puede extender con la posibilidad de tomar fotografías de lo que sucede detrás del escenario (backstage).

En el caso de los festivales con múltiples escenarios, es necesario analizar los caminos y vías más rápidas entre escenarios y realizar una evaluación de los distintos escenarios. Un fotógrafo de prensa debe estar siempre preparado y con el equipo listo para ser usado, sin importar si es una noticia previsible o impredecible. El equipo se debe tener en perfectas condiciones, las memorias de la cámara vacías, en el caso de cámaras análogas estar cargadas con un rollo nuevo y varios rollos de reserva, las baterías de la cámara y flashes cargados, portar de igual forma baterías de reserva, los lentes deben estar limpios; en pocas palabras el equipo debe estar listo para utilizarse. No debe estar presente ningún factor que nos arruine alguna fotografía o pueda demorar nuestro trabajo en algún momento clave.

Aquel fotógrafo que sea capaz de encontrar sus propios trabajos o ideas fotográficas, en especial cuando apenas haya noticias será altamente valorado. Un buen fotoperiodista muestra algo que no haya sido visto antes por el espectador, busca difundir lo que pasa en su entorno por medio de la atención del lector, por eso es importante obtener la mejor fotografía, la más impactante, la más estética, y la más veraz.

Un fotógrafo nunca puede estar al tanto por sí mismo de todo lo que sucede a su alrededor, se necesita la ayuda de contactos y herramientas para saber de esas noticias que surgen de la nada, nunca faltan los conciertos, fiestas imprevisibles o cuando de la nada aparece una banda relativamente famosa tocando en la vía pública, en un parque o incluso en las instalaciones del metro.

Son los contactos e informantes quienes nos permiten anticiparnos en lo posible a esas noticias imprevisibles o saber de las previsibles que se nos escaparon del radar. Uno tiene que conocer a personas en el medio de ser posible: músicos, ingenieros de audio, gente del *staff* de alguna banda, algún manager, fans acérrimos u otros fotógrafos. La herramienta más útil en la actualidad son las redes sociales, es tan sencillo como *seguir* a las personas adecuadas para tener una agenda de trabajo llena.

Los contactos mas importantes se conocen con el tiempo y el trabajo mismo, es vital trabajar la relación y al igual que toda amistad, esta relación tiene que ser constante, uno tiene que frecuentarlos, convivir, darles alguna muestras del trabajo como cortesía o darles algún presente en alguna fecha importante.

PREPARACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LA AGENDA Y BITÁCORA

TODO FOTÓGRAFO DEBE tener el apoyo de una agenda y una bitácora de trabajo. La agenda es un libro en el que se anotan todos los pendientes y planes que se llevarán acabo en un día en específico, algo así como un *diario futuro*. Puede estar informatizada, o en un miniordenador personal, un celular, o algún programa de ordenador. En esta *agenda fotográfica* se registrarán los detalles más concisos: evento-noticia, lugar, fecha, hora y alguna nota. La idea es tener un registro de los eventos que habrán en los que valga la pena hacer la cobertura. Esta agenda funciona como un recordatorio de a que o a quien habrá que fotografiar, cuándo y donde.

La bitácora de trabajo será el soporte donde se hagan anotaciones cronológicas de lo que sucede a lo largo de la noticia. Podría pensarse que al tomar una serie de fotografías que conservan un orden cronológico no seria necesario escribir lo que sucede, sin embargo, se tiene que recordar que el fotógrafo no es perfecto y existirá algún elemento o detalle que se le escape en la toma; y que ninguna fotografía guarda sonidos, no esta de mas anotar esos detalles que no aparecen en las imágenes. Esta bitácora es el respaldo perfecto para todo aquel fotoperiodista que complemente su trabajo por medio de una reseña escrita o necesite de pies de fotos precisos. De esta forma uno puede recordar perfectamente que canciones se tocaron en un concierto, que bandas participaron, si hubo músicos invitados, si alguno de los miembros dijo o hizo algo relevante, estos son la clase de detalles que les interesa saber a los lectores de un periódico, revista o blog.

Es necesario revisar con antelación los horarios y ubicación del escenario, en caso de festivales grandes ver el mapa con la distribución de escenarios y en que orden tocan las bandas por escenario, lo ideal es anexar esta información en la bitácora. En los festivales es prácticamente imposible cubrir a todas las bandas ya que se empalmaran unas con otras, por eso es importante hacer una jerarquización de las bandas que sean más relevantes. Cuando uno forma parte de la prensa oficial se suelen tener restricciones en cuanto al tiempo con el que cuenta por escenario y banda para tomar las fotografías, así que uno tiene que aprovechar y explotar lo mas posible ese tiempo, incluso se tendrá que luchar con los otros fotógrafos para tener la posición perfecta para disparar. En estos casos será mas fácil fotografiar a todas las bandas pero se restara el tiempo que se tiene con cada una.

Conviene hacer un análisis previo de las bandas y anotarlo en la agenda, escuchar un poco sobre cada banda en el caso de no conocerlas, incluso ver videos de antiguas presentaciones. Actividad sencilla con el sinnúmero de páginas de videos en internet. Es importante el análisis de los videos ya que hay bandas que en una misma gira mantienen misma la rutina en cada concierto, desde el orden de las canciones, la canción en donde todos bailan, el solo donde el guitarrista se tira al suelo. Cada banda tiene sus peculiaridades y su sello distintivo y es importante conocerlos. El fotógrafo tiene que estar siempre un paso adelante.

IMPORTANCIA DE PREVER LA TOMA FOTOGRÁFICA

LA AGENDA NOS ayudara en muchos casos a estar siempre adelante de la toma, el saber una acción de antemano nos ayudara a estar preparados con la cámara en mano y el ojo en el visor, listos para disparar. Pongo como ejemplo nuevamente la fotografía de Robert Capa *Muerte de un Miliciano* que muestra a un soldado cayendo muerto después de recibir un tiro, es sorprendente esta fotografía ya que muestra un momento preciso, no antes del disparo, ni cuando se encuentra postrado en el suelo, sino el momento en que muere al impactar el proyectil en su cuerpo y este empieza a caer, una acción que probablemente no dure mas de 2 o 3 segundos. Estoy seguro que Capa no sabría que eso sucedería pero estaba justo en el momento y en el lugar correcto.

Si no sabemos que algo pasará será cuestión de suerte presenciarlo y tener la velocidad para tomar la fotografía en el momento que sucede. Pero, si nosotros sabemos de antemano que algo sucederá, de qué forma sucederá y un aproximado del momento, será cuestión de estar preparados, no nos tomara por sorpresa ya que estaremos con la cámara lista para disparar. "... si se es capaz de prever la acción con un cierto grado de antelación y prepararse de antemano para estar en el lugar y en el momento adecuados, se ganarán unos segundos preciosos y se podrá planificar un poco mejor la toma" indica Hilton (1999, p. 44). Esta es la gran importancia de prever la toma fotográfica. Esto es posible revisando fotografías de una banda en específico o analizando la dinámica de sus conciertos, para verificar patrones o conductas repetitivas en momentos específicos. Es importante conocer lo que se fotografiara para estar preparados.

LA PLANIFICACIÓN DE LA TOMA FOTOGRÁFICA

PARA PODER REALIZAR la planificación de la cobertura del día es necesario tener en cuenta varios factores, como el escenario, la banda, el género musical y el público. La observación previa de estos elementos ayudará al rea-

lizar el plan de acción del fotógrafo. Con respecto a esto Hilton menciona lo siguiente "No importa lo buena que sea su anticipación, ni la calidad de la cámara u objetivo que utilice, ni siquiera que la luz sea perfecta. Si no se encuentra en el lugar adecuado en el momento justo, sus esfuerzos acabarán frustrándose" (1999, p. 76), al conocer de antemano lo que puede suceder, se podrá planear con cierta seguridad, el ángulo y posición perfecta para fotografiar el concierto.

EL ESCENARIO

EN EL CASO de ser giras de una sola banda, el escenario suele ser el mismo, así que es fácil saber qué posición ocupará cada integrante de la banda. También será posible ver en videos de conciertos anteriores si el escenario presenta pantallas, que tipo de luces o algún mecanismo que haga que cierta parte del escenario se desplace, gire o eleve.

LA BANDA

ES IMPORTANTE SABER que hará cada miembro de la banda, por ejemplo la banda mexicana de Molotov suelen rotarse la ejecución de la batería, sería interesante tener una fotografía de cada uno tocándola. Es posible conocer estos detalles observando videos musicales y de conciertos en internet o en la televisión. Un ejemplo de la utilidad de los videos musicales, es la banda Café Tacuba, quienes en una parte del video de la canción *Déjate Caer* comienzan a bailar siguiendo una coreografía muy peculiar, que siguen paso a paso cuando tocan la canción en vivo.

EL GÉNERO Y EL PÚBLICO

CONOCER EL GÉNERO musical no te ayudara de mucho en la toma fotográfica, pero si te dará una idea de cómo será el ambiente en el concierto, así como que tipo de gente asistirá. Esto solo es relevante si estás en el nivel de prensa *Bajo* (entre el público). Si estas inmerso en él y estas en un concierto de punk o ska, existirá el riesgo de que al formarse algún slam, que es un hecho, pueda caer alguien sobre ti o termines siendo arrastrado a él. A diferencia de un concierto más tranquilo, por ejemplo de Balada o Pop, donde a lo mucho algún chico cargara a su novia o amiga sobre sus hombros.

Es importante saber cómo reaccionara el público ante el género y la banda. En ocasiones valdrá la pena fotografiar al público mientras se golpea y empuja en los *slams* o capturar el momento en el que arrojan a un valiente por los aires y este cae sobre los demás. Hay que tener presente también el espectáculo que pueda dar el público.

LA FOTOGRAFÍA PERFECTA

CONSIDERAR UNA FOTOGRAFÍA perfecta es algo complicado, podríamos verlo desde una forma compositiva y pensar en la armonía de los elementos presentes en la imagen: el contraste, el equilibrio, la tensión, etc. O quizá haciendo un análisis técnico de la misma, viendo si la fotografía está enfocada, si la obturación, abertura o el ISO fueron los apropiados.

Sin embargo, el material de un fotoperiodista, no debe ser juzgado como una fotografía de autor o artística, ya que, la función de la fotografía de prensa es capturar un acontecimiento, tiene una función social y documental. Por ejemplo, las fotografías ganadoras de la *World Press Photo*, muchas de ellas no están en foco o no cuentan con una composición agradable, su importancia no radica en la estética, sino en el mensaje mismo, en captar el hecho lo mas veras y directo posible sin importar como sea.

El propósito de este escrito es mantener toda la esencia de la fotografía de prensa y sumarle la estética que le puede brindar una composición según los criterios del diseño grafico. No con la intención de alterar el mensaje, difuminarlo, ni mucho menos trastocar la verdad. La idea es utilizar al diseño como una herramienta, para abrir nuevos caminos hacia una comunicación funcional y expresar esa intención con fotografías más interesantes, impactantes y que tengan un mensaje claro y directo. A mi parecer la suma de estos dos factores permitirían llegar a una fotografía de prensa perfecta. Tendría la veracidad y critica de la fotografía de prensa, y todas las cualidades estética que le puede dar una maquetación según las bases del diseño gráfico. No porque una fotografía tome una función documental o critica tiene que dejar de lado su valor estético, aclaro no por que esta pueda o deba apreciarse como arte, la intención es tener una herramienta mas fuerte para hacer periodismo.

APLICACIONES DE LA FOTOGRAFÍA DE CONCIERTOS

PARA TERMINAR ME gustaría aclarar algunas cosas: primero como parte de la función principal del fotoperiodismo a informar es forzosamente necesario que todo material grafico sea publicado, ya sea en medios digitales o impresos. Si no se logra dicha difusión se perderá la cualidad de inmediatez, también necesaria para poder considerar a una fotografía dentro del periodismo.

Uno puede trabajar para alguna publicación (digital o impresa), alguna agencia fotográfica o ser un fotógrafo independiente (*freelance*) que vende su material fotográfico tanto a publicaciones o agencias, o tener un *blog*.

Toda fotografía de prensa sin importar el género tiene que adaptarse al formato de la publicación, generalmente la fotografía se tiene que recomponer, dicho de otra forma, se tiene que recortar. La fotografía tiene la gran versatilidad de ser adaptada a una gran variedad de formatos distintos, a los diferentes tipos de publicaciones existentes tanto impresas como digitales. De hecho toda fotografía de prensa corre el riesgo de ser utilizada con otros fines con la que fue tomada, en el peor de los casos con un enfoque comercial o publicitario cuando esta buscaba originalmente generar una crítica social o política. En el caso de la fotografía de espectáculos y muy en específico la fotografía de conciertos no existe dicho problema ya que de inicio, solo busca compartir e informar lo sucedido gráficamente en un concierto y dar registro de él, no generar una opinión crítica, de ahí que puedan tenerse aplicaciones en posters, portadas de revistas, discos compactos y *booklets*, su inclusión en páginas *Web*, etc. Las aplicaciones que puede tener una fotografía son prácticamente infinitas.

CONCLUSIÓN

EN LA ACTUALIDAD uno de los grandes problemas con los que cuenta el periodismo es la poca veracidad que ya tienen la mayoría de sus contenidos, esto solo acarrea a un segundo problema: la pérdida de credibilidad. Quiero hacer énfasis en este punto y en la idea que uno al ser un profesional de la imagen tiene que esforzarse por generar de la mejor forma el mensaje fotográfico y mostrarlo tal cual es, sin prejuicios ni puntos de vista personales. Uno como DyCV esta acostumbrado a hacer lo que el cliente pide, y en específico generar el contenido visual que este necesita, sin embargo al ejercer como un fotoperiodista, no se tiene que tomar el mismo camino ni preocuparse por mantener los intereses de nadie, solo se debe estar interesado en mostrar los hechos tal cual suceden. La intención de esta investigación no es dar las herramientas que le permitan al fotógrafo manipular la noticia desde la composición de la imagen, el objetivo es brindar herramientas para que éste pueda formar un mensaje más completo.

La tesis intenta dar el mejor camino para captar la noticia, cómo componerla de la manera más completa sin dar posibilidad a malas interpretaciones, cómo retratar la realidad de la forma mas impactante y directa posible; busca que el fotoperiodista capture la noticia lo mas verasmente posible, que genere imágenes completas de fácil y rápida lectura, que por sí mismas puedan narrar acontecimientos y que en conjunción con el reportaje escrito transmitan fielmente lo acontecido. Herramientas que deberían ser suficientes para poder cimbrar al espectador, hacerlo reaccionar, despertarlo del letargo en el que se encuentra y obligarlo a opinar, a ver la realidad,. Quizá sea complicado forzarlo a tomar una acción, pero se puede hacerlo consciente de lo que sucede a su alrededor, y eso en muchos casos eso es el primer paso.

De este modo el Diseño Gráfico busca ser la herramienta que le dé intensidad al material fotográfico del periodista, y no la herramienta que le ayude a modificar, ocultar o disimular la realidad. La historia tiene que

ser contada sin tomar bandos. Se tiende a decir que la historia la cuenta el vencedor, pero por qué no ser los fotoperiodistas imparciales quienes la contemos. Ya sean guerras, desastres naturales, el nacimiento de un tigre en cautiverio, conciertos, manifestaciones, un atardecer sobre la ciudad, cada instante es un momento de la historia del hombre, por esa simple razón merece ser fotografiada.

Si bien la fotografía de conciertos y de Rock como tal no busca generar algún cambio u opinión, se tiene que estar consciente que la música siempre será un reflejo de las condiciones sociales en las que se viven, de hecho todas las expresiones artísticas los son y dichas expresiones pueden ser registradas por la fotografía. Esta investigación centrada en los conciertos de *rock* deja planteada la importancia que tienen este tipo de imágenes. La historia musical es tan relevante como la historia universal.

En la historia nada es un acontecimiento aislado, todo es una serie de *causas* y *efectos*, que se entretajan dando un tramado muy vasto y diverso. Cada etapa de la vida del hombre puede ser relacionada con un tipo de música o género musical; y a su vez éstos se relacionan con otros factores como quienes interpretan esta música, cómo la interpretan, su estilo, su actitud y conducta, su performance, su apariencia. Todos estos factores son el reflejo de contextos sociales, políticos y culturales en específico, y suelen contar mucho entre líneas sobre el tiempo en el que surgen. Tal vez, esta investigación no busca hacer un análisis de estos documentos fotográficos, pero sí pretende dejar sentada su importancia y brindar las bases para continuar con el registro fotográfico de la historia musical.

Nunca puede estarse completamente seguro cuándo se tendrá la posibilidad de retratar al próximo Jimi Hendrix o John Lennon, cada año surgen y desaparecen bandas, abren y cierran foros, al igual que todo periodista el *fotógrafo de Rock* tiene que estar al tanto del acontecer en la escena musical. Fotografiar desde las bandas que tocan en los agujeros más *underground* hasta las bandas que tocan en el bar de moda. El trabajo del *Fotógrafo de Rock* es registrar el suceder de la historia musical; fotografiar las diferentes facetas y rostros de la música, como inteligentemente dice Mick Rock:

Los rockeros mismos crearon la "imagen" del rock and roll con su carisma, su música, su directo y su actitud desinhibida. Los fotógrafos de 'rock' capturamos esta actitud y ayudamos a ponerla al alcance de un público más amplio. Los mejores probablemente han contribuido a promover y ampliar la influencia de la música. Pero ¿Qué son los fotógrafos sin sujetos tan fabulosos para trabajar?

REFERENCIAS

LIBROS:

- **Baeza, Pepe.** (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Gustavo Gili, Barcelona, España.
- **Castellanos, Ulises.** (2003). *Manual de fotoperiodismo. Restos y Soluciones*, Universidad Iberoamericana, México.
- **Dondis, D. A.** (1989). *La Sintaxis de la Imagen. La introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili, Barcelona.
- **Eco, Umberto.** (2001) *Como se hace una tesis*, Gedisa, España.
- **Freund, Gisele.** (1993). *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, México.
- **Hilton, Jonathan.** (1999). *Fotografía de Acción. Propuestas y técnicas para captar el momento decisivo*, Index Book, Serie Pro-Photo, Barcelona, España.
- **Keene, Martin.** (1993). *Practica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, Paidós Comunicación, España.
- **Kobre, Kenneth.** (2006). *Fotoperiodismo: el manual del reportero gráfico*, Ediciones Omega, 5ª Ed., Barcelona, España.
- **Mraz, John.** (1996). *La mirada inquieta nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996*, Centro de la Imagen, México.
- **Sánchez, Vigil Juan Miguel.** (1999). *El universo de la fotografía. Prensa, Edición, Documento*, Espasa, Madrid, España.
- **Vilches, Lorenzo.** (1987). *Teoría de la imagen periodística*, Ediciones Paidós, Barcelona, España.

PÁGINAS WEB:

- **Campos, Antonia.** (sf). *"Siete grandes fotógrafos del rock"*, Plagio, http://plagio.cl/home/index.php?option=com_content&task=view&id=65.
- **Domínguez, Jimena.** (2011). *"Bob Gruen, el fotógrafo del rock"*, <http://negrowhite.net/musica/bob-gruen-el-fotografo-del-rock>, 8 de diciembre.
- **Fede, Simon.** (2007). *"Los inicios"*, Fede Simon Fotografía, <http://fdsimon.com/articulos.html>, Buenos Aires.
- **Focal&Rock.** (sf). *"Fotógrafos que han dejado huella en la fotografía musical"*, Focal Rock!, http://web.focalrock.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=48&Itemid=92.
- **Owyoung, Todd.** (sf) *"Music Photography Quick Start Guide"*, I Shoot Shows.com, E.U.A. <http://www.ishootshows.com>.
- **Palacios, Íñigo López.** (2011). *"Mick Rock, el retratista de los dioses"*, POP ETC., <http://blogs.elpais.com/pop-etc/2011/01/mick-rock-1.html>, 21 de Enero.
- **Rodríguez, José Luis.** (2007), *"La Guía Definitiva para Hacer Fotografías en Conciertos"*, dZoom, <http://www.dzoom.org.es/noticia-1726.html>, 29 de octubre.
- **Roja.** (2009). *"Fotógrafos de Conciertos"*, Me Hace Ruido, <http://www.mehaceruido.com/2009/03/fotografos-de-conciertos/>, 32 de Marzo.
- **Rolling Stone.** (2010). *"Las mejores imágenes del gran fotógrafo de rock"*, Rolling Stone, <http://rollingstone.es/noticias/view/las-mejores-imagenes-del-gran-fotografo-de-rock>, 11 de Agosto.
- **Rolling Stone.** (2011). *"Diez fotógrafos de rock que deberías conocer"*, Rolling Stone, <http://rollingstone.es/noticias/view/diez-fotografos-de-rock-que-deberias-conocer>, 21 de Julio.
- **Ruiz, José Carlos.** (2010). *"Muere Jim Marshall, pero su arte perdurará en un retazo de la historia del rock traducido en imágenes"*, La granja de Maggie, <http://carlosruizdorado.blogspot.mx/2010/04/muere-jim-marshall-el-fotografo-que.html>, 7 de Abril.
- **Syd.** (2010). *"Fotografía del Rock: Jim Marshall"*, Club 27, <http://themoonisalldark.blogspot.mx/2010/04/fotografia-del-rock-jim-marshall.html>, 23 de Abril.
- **Way, Mish.** (2012). *"Ron Galella Odia a los Paparazzi. El paparazzo original halba de una vida dedicada a colarse en las fiestas"*, Vice, <http://www.vice.com/es/read/ron-galella-odia-a-los-paparazzi-0000130-v6n4>, España, Junio.
- **Weber, Bruce.** (2008), *"David Gahr, Photographer of Musicians, Dies at 85"*, New York Times, <http://www.nytimes.com/2008/05/29/arts/music/29gahr.html>, May 29.

PÁGINAS WEB OFICIALES DE FOTÓGRAFOS PROFESIONALES:

- Web Oficial de J. Marshall, <http://www.jimmarshallphotographyllc.com/>
 - Web Oficial de Mick Rock, <http://www.mickrock.com/>.
 - Web Oficial de Todd Owyong, <http://www.ishootshows.com>.
 - Web Oficial de Tony François, <http://www.tono.tv/>.
 - Web Oficial de F. Aceves, <http://www.fernandoaceves.com>.
-