

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

***Oficios de la Ciudad de México***

Portafolios fotográfico

Que presenta

Sara Mariana Escobar Peña

Para obtener el título de:

Licenciada en Ciencias de la Comunicación

(Especialidad Periodismo)

Asesor: Andrés Garay Nieto

Enero 2009



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.

## **Agradecimientos**

**A Josie,**

por ser la mejor mamá del mundo,  
por siempre hacer lo imposible por verme feliz,  
por ayudarme a llegar a ser quien soy, por tu valentía,  
por enseñarme a reír aún en los momentos más difíciles  
y por quererme como me quieres.  
Te adoro.

**A Pablo,**

**mi fotógrafo favorito,**

por un amor incivilizado e inmenso,  
por enseñarme a equilibrar el horizonte,  
por las estrellas fugaces, las madrugadas y el mar,  
por las pasiones compartidas,  
por volverme los pies al suelo cuando lo necesito,  
por ese usted que siempre está aquí,  
por convidarme a creer en este sueño que somos tú y yo.  
Te amo, cíclope.

**A Beti,**

por el gran amor que siempre me has dado,  
por lo mucho que te has preocupado por mi felicidad,  
por tu paciencia, cariño y dedicación aún en la hora de la siesta.  
Te quiero más de lo que puedes imaginar.

**A la familia Peña Haaz:**

**A Elsa,**

por todo el cariño que siempre me diste,  
a pesar de tus tristezas.

**A Fernando,**

por heredarme este amor por la fotografía,  
por llenarme de recuerdos que me hacen saberte siempre cerca de mí.

**A Andrés,**

por protegerme y quererme desde que tengo memoria.

**A Aury,**

por los caballitos de mar.

**A Dami,**

por enseñarme a contar balas en los videojuegos.

**A Jonás,**

por las charlas, el humo y las risas.

**A mi gat,**  
por amarme y escucharme,  
por tu abrazo que nunca me ha faltado en los momentos más oscuros,  
por los cantos,  
por ser mi gran amiga.

**A Thierry,**  
por los pocos pero valiosos tiempos.

**A Quique,**  
por siempre hacerme sonreír,  
por el cariño, las pláticas y los besos a distancia.

**A Pat,**  
tiiiiiiiiiiiita,  
por las charlas, el vino, las crepas y la buena vida.

**A Elsita,**  
por estar al pendiente de los mil proyectos de tesis que planeé.

**A Rocky,**  
por las pláticas,  
por compartir conmigo tu gusto por la fotografía,  
por traer a nuestras vidas a Quique.

**A Nelly y Hugo,**  
por su apoyo y cariño.

#### **A la familia Escobar Souza:**

**A mi abuelita,**  
por tu canto y tu alegría,  
por heredarme tu necedad y tu temple,  
por esa dulzura con la que me enseñaste a lograr lo que quiero,  
por seguir siempre a mi lado.

**A mi abuelito,**  
mi adoración,  
por los juegos y los chistes en el columpio,  
por nuestro secreto (shhh...),  
por enseñarme que los sueños se cumplen,  
por hoy cuidarme desde cada estrella que me enseñaste a nombrar.

**A Luis,**  
por tu forma de enseñarme que plantas hacen daño,  
por hacerme saber siempre, sin importar la distancia, todo lo que me quieres,  
por los cantos, tu voz y tu guitarra.

**A mi papá,**  
por enseñarme el valor de aquellas cosas que no siempre son tal cual las

imaginamos,  
por Tin Tan y Tintanillo,  
por ese gato que se robó mi calcetín tara tara ta tuuuu.

**A la banda:**

**A Boites,**  
por los paseos en Lumen,  
por escucharme siempre, parte por chisme, parte porque eres mi amigo,  
por confiar en mí, a pesar de que soy igual de chismosa que tú,  
por ser una de las personas más nobles que conozco,  
por los mejores tacos del mundo...  
Te quiero poquititititito.

**A Lalo,**  
por hacerme reír como nadie en el mundo,  
por ser mi confidente (de secundaria),  
por las tortas de cochinita,  
por ser el único en el universo a quien le gusta cómo canto.  
Te quiero tantísimo, Lalito.  
(Por favor ya maneja con cuidado)

**Al conejo,**  
por disfrazarse de Ciudadito para protegernos en las noches,  
por corregir el rumbo cuando decidiste volverte más malo que *Lalo el Malo*,  
por ser el mejor amigo que Lalo y yo podríamos tener.

**A mi Liz,**  
por los encuentros intergalácticos y los sueños,  
por escapar conmigo de la mafia,  
por las charlas psicomágicas,  
por Los Tres Huastecos,  
por ser mi gran amiga, te adoro.

**A la Jairis,**  
porque sin importar quiénes seamos y dónde estemos,  
siempre seremos las únicas en saber qué significó este nombre  
y nuestra amistad de desvelos, charlas en el pasto, amados maestros  
y lágrimas compartidas.

**A Quetza,**  
por los reencuentros,  
por esta cercanía que hemos logrado a pesar de las dificultades,  
por tu escucha, tu confianza, tu palabra y tu lente amiga.

**A Eli,**  
por los temblores compartidos,  
porque aunque pase el tiempo, siempre sabes escucharme  
y ser mi amiga.

**A la banda oscilatoria,**  
porque ustedes iluminaron  
y dieron sentido a gran parte de este camino.

**A las pájaras,**  
por Tito,  
por las risas tehuacaneras.

**Además:**

**A Herlinda,**  
por los pambazos,  
por un nieto increíble,  
pero sobre todo por regalarme una abuela.

**A Andrés Garay,**  
por tu incondicional apoyo con la tesis y mis mil dilemas,  
por las comidas y las charlas deliciosas,  
por tu sinceridad y tu paciencia con mi terquedad.

**A la Universidad Nacional Autónoma de México**  
y a todos aquellos que han luchado porque este recinto sea,  
sin lugar a dudas, la Máxima Casa de Estudios.

**A canalseisdejulio,**  
mi segunda escuela,  
por ser uno de los dignos representantes de la lucha  
por espacios de comunicación más justos y congruentes.

**A mi maestro Froylán López Narvárez,**  
por la rumba,  
por recordarme siempre que hizo falta que  
la Universidad es para la vida y no la vida para la Universidad.

**A Luis San Juan,**  
por invitarnos a descubrirnos a fondo,  
aceptando las infinitas realidades en que habitamos  
y las millones de posibilidades que tenemos de ser más allá de los esquemas  
preestablecidos.

**A Polo y Mauricio,**  
por su tiempo y motivación,  
por siempre recordarme de lo que era capaz.

**A Elvia, José Cruz, Isaías Jiménez, Leopoldo Cortés, Miguel el  
Puchunguis, Rogelio Peña, Ricardo Cortés, Mario Troncoso y Francisco  
Márquez,**

por dejarme capturar instantes de su realidad,  
por permitirme compartir con ellos su existencia y el color de sus vidas.

*Por ese entonces rastreaba las calles el día entero, sintiéndome poseído de un nerviosismo tenso, en un estado de sobreexaltación, decidido a atrapar la vida, a preservarla en el acto de vivir.*

**Henri Cartier-Bresson**

## **Índice**

Introducción.....	9
I. Fotografía.....	12
1.1 ¿Qué es la fotografía?.....	13
1.2 Aspectos técnicos de la fotografía.....	14
1.2.1 La luz como materia prima.....	16
1.2.2 La cámara fotográfica y su funcionamiento.....	20
1.2.3 Película vs fotocelda.....	24
1.3 Aspectos estéticos de la fotografía.....	28
1.4 El concepto en la fotografía.....	34
1.4.1 La significación de la imagen.....	36
1.5 Los géneros fotográficos.....	41
II. La fotografía en México.....	47
2.1 Esbozo histórico de la fotografía en México.....	48
2.2 La ética del fotógrafo.....	55
2.3 Fotografía documental y educación.....	62
III. Ensayo fotográfico: Oficios de la ciudad de México..	68
3.1 Objetivos.....	70
3.2 Metodología.....	71
3.2.1 Selección de oficios y personajes.....	73
3.2.2 Selección de imágenes.....	76
3.3 Cuadro técnico.....	79
3.4 Problemáticas enfrentadas.....	83
Conclusiones.....	84
Fuentes.....	87
Ensayo fotográfico.....	91

## Introducción

*Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir.*

**Henri Cartier-Bresson**

La fotografía, cuya técnica es cada vez más accesible a una gran parte de la población, es, desde su descubrimiento, una importante herramienta para las sociedades debido a sus virtudes documentales y estéticas.

“La fotografía como tal carece de identidad. Su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de difusiones específicas. Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal.”<sup>1</sup>

Este proyecto nace del conocimiento de la complejidad que envuelve al acto fotográfico, así como de la ansiedad e inquietud que surgen en mí a cada paso que doy al adentrarme en la fotografía documental, que cada vez me plantea más incógnitas.

Vilém Flusser habla del encantamiento de la imagen técnica – la fotografía fija o en movimiento –, y analiza cómo todo acto humano desea integrarse a esa memoria eterna. “El universo de las imágenes técnicas [...] se coloca a sí mismo como la plenitud de nuestros tiempos, en los que todas las acciones y pasiones se vuelven una repetición eterna.”<sup>2</sup>

Si partimos del hecho de que “todo proceso de comunicación [...] tiene algún valor si alcanza a incidir en las prácticas diarias de la población,”<sup>3</sup> comprenderemos que la trascendencia de la fotografía en nuestras vidas es innegable.

Estas aseveraciones nos muestran a la fotografía como una forma de representación que brinda permanencia a las realidades en que existimos. De aquí su valor como documento, como fuente de información, como material periodístico y como soporte de propuestas estéticas.

Estoy convencida de que esta profesión representa una trinchera desde la cual puede cumplirse con la responsabilidad que todo ser humano – y más aún un universitario – tiene con la sociedad de la que forma parte, a la cual vale la pena criticar para proponer y construir una existencia más digna.

---

<sup>1</sup> John Tagg citado en: Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pág. 12

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, pág. 22

<sup>3</sup> Daniel Prieto Castillo, *Diseño y Comunicación*, pág. 10

Pero para lograr esto, es necesario asumir un compromiso con el conocimiento fotográfico y construir bases más sólidas sobre las cuales pueda comprenderse a la imagen en el aspecto técnico, estético y conceptual, a fin de entender su valor social, su papel cultural y sus posibilidades expresivas.

He elegido esta forma de titulación por lo dicho anteriormente, por la gran pasión que despierta en mí el plasmar a través de mi cámara fragmentos de la realidad, en una búsqueda que vaya más allá del mero registro, y porque la opción de concluir los estudios de licenciatura con un proyecto de esta índole me parece un paso importante que ha dado la Universidad hacia el mejoramiento de la educación fotográfica.

En el primer capítulo del presente ensayo se realiza un breve recuento de los principios básicos de la fotografía, iniciando con la comprensión de la naturaleza de la luz, hasta el mecanismo que hace posible el que cualquier aparato fotográfico sea capaz de registrar imágenes.

En este mismo apartado se hace referencia a las distintas formas en que puede valorarse una imagen fotográfica, ya sea técnica, estética o conceptualmente.

También se propone una división de la fotografía en géneros a partir de la consideración de la finalidad con que se crea una imagen, destacando la importancia de la misma como una herramienta indispensable para el conocimiento de la realidad humana.

El segundo capítulo se enfoca al papel que ha desempeñado la fotografía en México, desde su llegada al país hasta los inicios del siglo XXI en que esta profesión, al igual que muchas de las actividades artísticas y humanísticas, es poco valorada y apoyada, lo cual limita considerablemente la creación artística y documental y, por tanto, el desarrollo de nuestra sociedad.

En esta parte del ensayo se comenta también la impostergable necesidad de apoyar espacios educativos tanto para la población en general, que habita en un mundo de imágenes que necesita saber cómo analizar, comprender y criticar, como para aquellos periodistas o documentalistas que deseamos dedicarnos a la creación de mensajes iconográficos valiosos, propositivos y bien estructurados. Sólo con una educación de calidad será posible revolucionar los medios de comunicación que, en su mayoría, presentan trabajos de poco nivel y se guían por intereses particulares, dejando a un lado los de la sociedad que les mantiene.

El tercer capítulo se centra en el ensayo fotográfico de los oficios de la ciudad de México, explicando su metodología, las experiencias y problemáticas enfrentadas, así como la forma en que fueron seleccionados los oficios, personajes e imágenes para conformarlo.

En la actualidad, en los medios de comunicación se considera a los fotógrafos (ya sea de foto fija o video) como simples técnicos que aprietan un botón, por lo cual nuestra labor no ha sido justamente valorada. Esto se debe en parte a que un gran porcentaje del gremio se ha conformado con realizar

un trabajo medianamente bien hecho, y también al poco conocimiento que se tiene de que la creación de una imagen puede y debe ir más allá del registro para convertirle en verdadera portadora de conceptos interesantes y útiles para la sociedad.

Este trabajo cuenta con el principal interés de reivindicar la labor del documentalista gráfico a través de la promoción de una verdadera educación iconográfica en todos los niveles, así como de colaborar a la toma de conciencia respecto a la paupérrima calidad de una gran parte de los medios de comunicación que ha hecho de la tarea periodística un circo.

Se abre el obturador, capturamos un instante del mundo, y así obtenemos como resultado una propia concepción del mismo, una propuesta, una visión de la realidad, y entonces sabemos que existimos, que no hay otra profesión que pudiera llenarnos de este modo...

# ***I.Fotografía***

*Ésta es la vida; ésta es la luz y la sombra.*

***Mario Luna***

## 1.1 ¿Qué es la fotografía?

*Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza.[...] Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira.*

**Henri Cartier-Bresson**

La fotografía es una actividad humana creativa en la que, a través de la luz, se consigue una representación gráfica de la realidad, es decir, un mensaje dentro del proceso comunicativo.

Se trata, esencialmente, de la “inscripción de la luz sobre la sustancia opticoquímica de la película [o la fotocelda digital]. Lo que la foto reproduce de la *realidad* es la *relación luminosa* que existe entre los objetos fotografiados.”<sup>1</sup>

A través del tiempo, la fotografía se ha ganado un importante lugar en la sociedad, debido a sus múltiples aplicaciones, que van desde la documentación y el registro hasta el arte y la propaganda.

Según Edward Weston (1943), la fotografía se distingue de otras formas de creación pictográfica debido a su precisión de definición y su capacidad tonal, que son características de su proceso que no pueden igualarse por ningún otro método manual. Otro factor distintivo de esta técnica es su aprehensión de la realidad en un grado de representación muy elevado.

Hoy en día, la fotografía es empleada no únicamente por los expertos, sino por una gran cantidad de personas que gustan de confirmar su propio ser con imágenes en las que guardan momentos importantes de su vida, tales como cumpleaños, viajes, nacimientos, etc., por lo que en ciertos grupos sociales puede llegar a afirmarse que la fotografía es una especie de autenticación de la propia existencia, pues se requiere de la imagen para hacer constar que sucedió tal o cual cosa.

A pesar de que cualquier individuo que cuente con una cámara puede tomar una fotografía, no todos suelen hacerlo con las mismas connotaciones. La imagen puede ir más allá del mero registro, para capturar aspectos de la realidad con un orden de formas y un contenido sustancioso.

A continuación se presentan detalles de la creación fotográfica como profesión, con la intención de profundizar en aspectos útiles a la misma y, así, aportar a la construcción de una base sólida de conocimientos que contribuya a la valoración real de una labor de suma importancia en nuestra sociedad.

---

<sup>1</sup> Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, pág. 48

## 1.2 Aspectos técnicos de la fotografía

*Clara objetividad del pequeño aparato fotográfico. Cristal objetivo. Vidrio de auténtica poesía.*

**Salvador Dalí**

Ansel Adams promovió la no automatización, que no sólo significa evitar poner en automático la cámara, sino dejar de actuar de forma automática, sin razonar cada parte del proceso fotográfico. “Si nuestras exigencias son superiores a la media, deberemos controlar el proceso y utilizarlo creativamente.”<sup>2</sup>

Para seguir su consejo, es necesario dominar la técnica, cuya importancia radica en que su conocimiento nos permite obtener una imagen tal cual le deseamos. Una vez que este aspecto es controlado, el fotógrafo puede ocuparse de otros más importantes como lo son la estética y, más aún, el contenido. Cuando hablamos de técnica, hacemos referencia a la forma de hacer u operar algo, que en este caso es el proceso fotográfico.

A partir de la física, puede explicarse la generación de la fotografía mediante la existencia de dos aspectos: luz y oscuridad. La luz que emiten los sujetos u objetos a registrar en la imagen, llega hasta la cámara oscura en la que un material fotosensible –o fotocelda, en el caso digital – recibe la información y la almacena.

Para comprender los aspectos técnicos de la fotografía hay que entender, básicamente, la coincidencia de dos procesos: físico y químico (o informático-tecnológico, en fotografía digital). El físico se refiere a la posibilidad de materializar la imagen a partir de una cámara oscura a la cual entra luz por un pequeño orificio. El químico es aquél que posibilita el que, a partir de la oxidación de sustancias fotosensibles, la imagen sea fijada en determinadas superficies. El informático es el proceso mediante el cual la información luminosa recibida por la fotocelda se traduce en un código digital que deviene en una imagen virtual que es posible observar en cualquier medio tecnológico compatible con la misma.

Hablar de una foto buena en técnica es hacer referencia a una exposición correcta, un revelado eficaz – en caso de que se use película – y una impresión adecuada.

Se llama exposición correcta a que el tiempo y cantidad de luz que inciden sobre el material fotosensible sean los adecuados para registrar la imagen tal cual la hemos concebido, sin que falte o sobre luz (sub o sobreexponer), registrando con exactitud los tonos, luces y atmósferas de la realidad. Se

---

<sup>2</sup> Ansel Adams, *La cámara*, Libro I, pág. 2

sabe que la tonalidad de una imagen es la correcta, cuando ésta comprende una gama completa de valores entre el negro y el blanco.<sup>3</sup>

Para Raoul Hausman, aspectos técnicos como “la elección del diafragma, del material sensible, de la velocidad del obturador y la reproducción correcta del tono son imposibles de regular mediante leyes, pues dependen de la mayor o menor sensibilidad de la personalidad situada detrás de la cámara para lo característico de las circunstancias especiales de cada caso.”<sup>4</sup>

Si bien es cierto que la sensibilidad del fotógrafo es parte fundamental de su creación, difiero en el aspecto de que no es posible regular mediante leyes el proceso técnico pues, por el contrario, es la única parte de la creación fotográfica que puede tratarse linealmente, sabiendo que una determinada acción conlleva a una reacción específica. Lo que sí es verdad, es que una vez que se domina la técnica, es posible dar vuelo a la propia sensibilidad y decidir qué materiales y qué procesos nos conducirán al resultado que buscamos.

---

<sup>3</sup> Vid John Odam, *Fotografía Digital*, pág. 95

<sup>4</sup> Raoul Hausmann, “¿Cómo percibe el fotógrafo?” en: Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, pág. 177

### **1.2.1 La luz como materia prima**

La materia prima de la fotografía es la luz; sin ella no seríamos capaces de registrar imágenes. Para una buena exposición es necesario conocerle, a fin de determinar la cantidad y el tiempo que requerimos de ella, así como las posibilidades que nos presenta.

La luz es una energía que posee distintas propiedades, tales como su capacidad de salvar un vacío, atravesar superficies y sustancias transparentes, su desplazamiento en ondas con trayectoria recta y su irradiación a partir de una fuente. En ella se distinguen varios fenómenos físicos, entre los cuales están la reflexión, difracción, dispersión, refracción, absorción, transmisión y difusión. A continuación se describen, con base en la cátedra del Maestro Mario Luna, cinefotógrafo mexicano, y los apuntes del *Curso de Fotografía en Blanco y Negro de Kodak*.

La reflexión es el rebote de la luz en un cuerpo, y puede ser de varios tipos, según la superficie en que se presente: especular (la de más alta reflexión), difusa y parcial o selectiva.

La transmisión es el paso de la luz por una superficie no opaca, y puede ser difusa, directa y selectiva. Este proceso es importante, pues es el que se aprovecha cuando se usan filtros al momento de fotografiar, iluminar e imprimir.

La absorción es el proceso en el que la luz es absorbida por un material, lo cual ocasiona un cambio en la longitud de onda. Este fenómeno varía según la densidad del material, y un ejemplo de su aplicación fotográfica son los filtros de densidad neutra, que reducen el paso de luz.

La refracción es la desviación de los rayos de luz al pasar oblicuamente desde un medio transparente hacia otro de distinta densidad. Los objetivos de las cámaras, con lentes convexos y cóncavos, son fabricados con el conocimiento de este proceso: los de tipo gran angular tienen un mayor índice de refracción que los telefotos.

La difracción es la propiedad de la luz gracias a la cual se curva al rozar un borde afilado, lo cual resulta en una pequeña pérdida de la calidad de la imagen.

Un nanómetro es la medida para la longitud de una onda, y equivale a una milésima de millonésima de metro. El color no es más que la variación de longitud de onda de la luz. Entre la luz ultravioleta, cuya medida es de 400 nm, y la luz infrarroja, de 700 nm, se encuentra la parte visible del espectro electromagnético, es decir, la luz, con sus distintos colores, que van del violeta al rojo pasando por azul, verde y amarillo. A las películas cuya sensibilidad les permite registrar todas las longitudes de onda visibles, con una brillantez similar a la que presenta ante la visión humana, se les llama pancromáticas.

La luz, en términos fotográficos, puede considerarse incidental o reflejada. La primera es aquella que, como su nombre lo dice, incide sobre los objetos, es decir la emitida por la o las fuentes de luz con que contamos en el espacio a fotografiar. La luz reflejada es la luz que cada objeto refleja, y es la que más nos interesa al momento de disparar la cámara.

Robert Demachy (1899) hace una distinción entre valores relativos y tonalidad, siendo los primeros la cantidad de luz que reflejan las distintas partes del sujeto u objeto a retratar, y la segunda, la totalidad de luz reflejada. Este aspecto es de indispensable consideración al exponer, pues es necesario comprender que cada superficie existente en nuestro encuadre refleja una distinta luz que, por tanto, afectará de modo distinto a la película o fotocelda sobre la que incidirá.

No se debe pensar en el ojo, sino en la película. Si se expone a los blancos, varios detalles de la fotografía quedarán subexpuestos; si, por el contrario, se expone al negro, el resto de la fotografía quedará sobreexpuesto. Es necesario entonces conocer la luz y la forma en que la película o fotocelda reacciona a ella, y aprender a promediar y encontrar el punto exacto en que la exposición respetará la mayor parte de los tonos.

La iluminación puede dividirse en natural o artificial. Según la calidad de la luz, es posible hablar de iluminación difusa, rebotada, suave o dura.<sup>5</sup>

- Iluminación difusa: El contraste es moderado pues la luz no llega directamente a los objetos; un ejemplo es un día nublado.
- Iluminación rebotada: Es aquella luz que emite una fuente contra una superficie, por lo que no incide directamente sobre el objeto o sujeto y se ve más natural.
- Iluminación suave: Se presenta cuando la luz es menor al nivel normal, lo cual produce un contraste bajo.
- Iluminación dura: Se trata de las luces, tanto naturales como artificiales, que provocan claroscuros y sombras definidas.

Otro aspecto de importante consideración es la dirección de la luz, pues esto influye en el aspecto que tendrán los objetos iluminados; por ejemplo:

- Iluminación frontal: Se presenta cuando la luz llega al sujeto u objeto fotografiado desde el lugar donde se ubica la cámara, lo cual le da una apariencia aplastada.
- Iluminación lateral: Es aquella luz que incide sobre el objeto o sujeto desde un lado, lo cual crea sombras y le brinda volumen a la imagen.
- Iluminación plana: Es la iluminación que genera poco contraste y sombras escasas.

Los tipos de luz que se encuentran en exteriores pueden variar según las condiciones climatológicas, y esto incide directamente en las características de la imagen que se obtendrá. Un sol brillante en un suelo claro como nieve, da un exceso de contraste, al contrario de un día nublado, en el que no hay sombras ni mucho contraste. El detalle de las sombras en una fotografía nos

---

<sup>5</sup> Vid Kodak, *Curso de fotografía en blanco y negro*, págs. 69-70

puede ayudar a descubrir qué tanto sol existía al momento de capturar la imagen; mientras más definidas sean las sombras, mayor es la cantidad de sol.

Cualquier fuente de luz tiene una temperatura que establece una dominante de color. Las fuentes de temperatura elevada – como el sol (5600° K) - se orientan hacia el azul, mientras que aquellas bajas – como el tungsteno (3200° K) - son naranjas. Esto debe considerarse al emplear determinado tipo de películas hechas especialmente para alguna fuente luminosa y al realizar el balance a blancos (función para el ajuste de la temperatura de la luz) en la cámara digital (o en cualquier cámara de video), pues de lo contrario la imagen resultante tendrá una variación de color.

Para una mayor comprensión de la luminosidad de un determinado espacio, existen unos artefactos llamados exposímetros. Estos suelen contar con una celda de selenio y van desde pequeños sistemas integrados a algunas cámaras, hasta precisos instrumentos de trabajo que calculan tanto luz incidental como reflejada en medidas llamadas velas.

Al emplear el exposímetro de la cámara es importante conocerle y saber sus limitaciones; normalmente, estos sistemas miden las altas luces y/o lo hacen de modo puntual, es decir, sólo un área del encuadre, por lo que si uno confía ciegamente en la exposición que se le indica, es posible que no obtenga los resultados esperados. Por ello, este tipo de exposímetro debe usarse como guía, más no como un indicador preciso.

Otras etapas del proceso fotográfico de importante mención en este apartado son el revelado y la impresión, que plantean una infinidad de posibilidades según las condiciones de la película con que se trabaja, de la exposición realizada y las necesidades que tenemos de la imagen resultante.

“La tonalidad, el contraste y la definición de las imágenes constituidas por partículas de plata pueden ser controladas y modificadas por el fotógrafo mediante técnicas (de exposición, de revelado o de entonado) que alteran el tamaño, la morfología e incluso la composición de las partículas de plata.”<sup>6</sup> Para ello existen distintos químicos, tiempos y técnicas de trabajo en el cuarto oscuro.

La intención de este ensayo no es profundizar en el tema del revelado, pero de forma sintética se mencionan a continuación algunos de los reveladores más utilizados para película blanco y negro, así como sus cualidades:

- HC110: Es un revelador de múltiples posibilidades según la dilución que se utilice.
- D76: Es un revelador de tipo medio, que brinda una rica gama tonal y detalle máximo en sombras.
- T-Max: Su trabajo con el grano es mucho más fino, pero su gama tonal es gris.

---

<sup>6</sup> Vid María Fernanda Valverde Valdés, “Materiales y técnicas de la fotografía” en: *160 años de fotografía en México*, pág. 645

- Microdol: Al igual que el T-Max, es un revelador suave, pero con una gama tonal mucho mejor.
- XTOL: Su índice de contraste es similar al de otros reveladores, pero sus más resaltables características son en cuanto a su posibilidad de ser mezclado y su estabilidad y facilidad de almacenaje.<sup>7</sup>

Los tiempos y agitaciones dependen de cada revelador, su dilución y las necesidades que tenemos respecto a su incidencia en la película. No obstante estas variaciones, el revelado en blanco y negro siempre consiste en los siguientes pasos: Baño de agua, revelador, detenedor (que detiene, como su nombre lo indica, la acción del revelador), fijador (que quita la sensibilidad de la película al remover los haluros de plata no revelados), aclarador (que reduce los tiempos de lavado al eliminar el fijador), baño de agua y baño de photo flo (que ayuda a que el agua escurra de forma uniforme y no deje marcas en el negativo, y le protege contra agentes biológicos, por lo cual posibilita su larga duración).

La fotografía digital también presenta la posibilidad de ser trabajada para lograr una mayor calidad en publicación o impresión, aunque con ciertas variantes como el hecho de que un blanco quemado o sobreexpuesto es aún más difícil de corregir o aminorar en una imagen digital.

El programa más empleado por fotógrafos profesionales y aficionados, así como diseñadores, impresores o editores que trabajan con imágenes fotográficas, es Photoshop, de Adobe, que puede ser descrito como un cuarto oscuro digital, que nos permite trabajar aspectos que van desde la variación de tamaños y resoluciones, hasta sub o sobre exponer la totalidad o una porción de las fotografías, con la ventaja de que siempre es posible volver varios pasos atrás en el proceso o recuperar la imagen original.

Entre las herramientas más comunes en este software se encuentran las de recortar, clonar, borrar, enfocar, desenfocar, sobreexponer, subexponer y rotar. También son importantes las posibilidades que brinda el poder modificar brillos, contrastes, tonalidades, saturación y equilibrio de color, sombras y luces, así como el trabajar por capas, lo cual permite montar una imagen sobre la otra, para manipularlas sin alterar más que la que se ha seleccionado.

Al trabajar en imagen digital es importante considerar la variación de color existente entre lo que se ve en pantalla y lo que se imprimirá. Para disminuir esta diferencia es necesario utilizar un calibrador de monitor, que nos asegure que estamos viendo las tonalidades tal cual son en la imagen a imprimir.

---

<sup>7</sup> Apuntes extraídos a través de la práctica en clases con Andrés Garay (FCPyS) y Cannon Bernáldez y Daniel Mendonza (Taller Selenium)

## 1.2.2 La cámara fotográfica y su funcionamiento

*El goce de mirar, la sensibilidad, la sensualidad, la imaginación, todo lo que llega al corazón, se junta en el visor de una cámara. Ese goce existirá siempre para mí.*

**Henri Cartier-Bresson**

Toda cámara fotográfica, por sofisticada o simple que sea, consta de un mecanismo básico en el que una caja oscura recibe, a través de un orificio o estenopé, luz emitida por distintos cuerpos.

Por el tipo de película empleado, las cámaras se dividen en tres grupos: cámaras de formato pequeño, el más utilizado por su practicidad, cuya película más usual es la de 35 mm; de formato medio, cuyos rollos de película no son perforados y tienen un ancho de 6 cm aproximadamente, y cámaras de gran formato, que utilizan placas que son hojas de película rígidas individuales. A mayor tamaño de la película utilizada – o mayor tamaño de la fotocelda y cantidad de megapíxeles, en el caso de la foto digital – mayor calidad tiene la imagen.

La cámara se compone de cuerpo y lente. En el cuerpo se controla el sistema de velocidad del obturador; en el lente, el diafragma y la distancia focal. Para dominar la acción de fotografiar se deben conocer estas tres funciones.

Un objetivo es el artefacto por el que la luz atraviesa uno o más lentes (cóncavos y convexos), y funciona gracias al proceso de refracción de la luz, el cual consiste en que ésta, al pasar por un cristal, forma un ángulo oblicuo.

Hesse y Amédée-Mannheim (1932) aseguran que un buen objetivo es aquel en que se han corregido las aberraciones de luz, que provee claridad, nitidez, luminosidad, etc.

Las aberraciones más comunes de un objetivo son las siguientes:<sup>8</sup>

- a) Aberraciones esféricas: La luz que pasa cerca de los bordes de la lente queda enfocada más cerca de ella que la luz que pasa al centro, por lo que la imagen es suave y carece de contraste.
- b) Aberración cromática: Los colores, cuya longitud de onda difiere, poseen distintos grados de refracción, por lo que los objetos en las imágenes pueden resultar de diferente tamaño según su color o pueden presentar flecos de colores alrededor.
- c) Curvatura del campo: Se presenta cuando el objetivo no es capaz de producir una imagen plana de un sujeto u objeto plano, sino que lo hace con una ligera o pronunciada curvatura, según sea de dramática la aberración.

---

<sup>8</sup> Vid Ansel Adams, *op. cit.*, pág. 75

- d) Astigmatismo: Consiste en la incapacidad de un objetivo de enfocar nítidamente tanto líneas horizontales como verticales cercanas al borde de la película. Mientras más abierto está el diafragma, mayor es la aberración.
- e) Distorsión: Se presenta en objetivos de un solo elemento, y puede ser de barrilete o en acerico, según la distorsión sea de líneas convexas o cóncavas.

Las características principales de un objetivo son distancia focal y luminosidad. La distancia focal es el número en milímetros que se encuentra en el exterior del objetivo y que está escrito tras la letra F. Se refiere a la distancia existente, al enfocar en infinito, entre el centro óptico del objetivo y la película.

La distancia focal – longitud existente entre lente y película – es determinante del tamaño de la imagen y el ángulo de visión de la cámara, es decir, el “ángulo de área del sujeto [objeto u escenario fotografiado] que se proyecta sobre la película”<sup>9</sup>, que puede ir de 180° a 2° (de un gran angular a un telefoto)<sup>10</sup>. Cuando la distancia focal es corta, los rayos de luz se curvan más formando un ángulo agudo, por lo que la imagen resultante es más reducida. Por el contrario, en distancias focales largas, los rayos de luz se concentran más atrás y la imagen es de mayor tamaño. Una distancia focal normal es la equivalente a la diagonal del formato de la película que se utiliza.

En el caso de la fotografía digital, las distancias focales son más cortas que al trabajar con película, pues las fotoceldas son más pequeñas. Como ejemplo, se puede comparar el área de una película de 35 mm, que es de 36 x 24 mm, con la de una fotocelda de 2/3 pulgadas, que sólo mide 8.8 x 6.6 mm.

Existen distintos tipos de objetivos, los más comunes son los normales, telefotos, angulares, zoom y macro.<sup>11</sup>

El objetivo normal es el que da una perspectiva similar a la de la visión humana. Su ángulo de visión, es de aproximadamente 45°, y para una cámara de pequeño formato es un objetivo de 50 mm. Suelen ser los más luminosos.

Un telefoto tiene una distancia focal más larga y comprime las distancias, por lo que abarca una menor porción de la escena, pero con mayor amplitud en la imagen; su profundidad de campo es menor.

El objetivo gran angular tiene un ángulo de visión mucho más abierto, por lo que incluye más elementos, pero también les deforma. Como su distancia focal es corta, su profundidad de campo es mayor.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 54

<sup>10</sup> Este concepto no debe confundirse con el de cobertura, que se refiere al círculo de la imagen que se proyecta al interior de la cámara sobre el material a trabajar, que usualmente es rectangular.

<sup>11</sup> *Vid Kodak, op. cit.*, pág. 25

Un objetivo zoom es el que tiene una distancia focal variable en un mismo objetivo, esto brinda mayor comodidad al fotógrafo que no tiene que cambiar de un objetivo a otro, pero suele ser un lente de menor calidad y luminosidad.

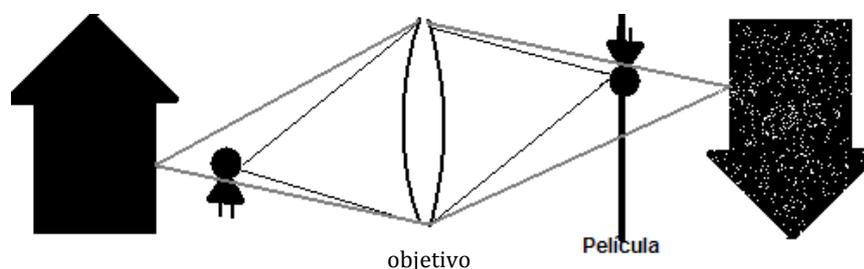
El objetivo macro es el que puede enfocar a distancias muy cortas; su utilidad consiste en que también puede emplearse para enfocar hasta el infinito.

El diafragma es el mecanismo encargado de regular la intensidad de la luz que entra a la cámara y, por tanto, incide sobre la película. Su número, que comúnmente va del 1.4 al 22, dependiendo del equipo con que se trabaje, se obtiene de la división entre el diámetro del lente y la distancia focal; por tanto, el ancho de un diafragma del mismo número varía de un objetivo a otro, pues la distancia que atraviesa la luz no es igual en un lente gran angular que en un telefoto.

La numeración del diafragma siempre va aumentando en porciones del doble, por lo cual se sabe que si se cierra el diafragma un paso se está reduciendo la entrada de luz a la mitad, y si se abre, multiplicándole por dos.

El diafragma incide directamente en la profundidad de campo, es decir, qué tanto de lo que se encuentra frente y detrás del punto enfocado tendrá nitidez. Mientras más abierto esté el diafragma, menor profundidad de campo habrá, pues más grandes serán los puntos de luz formados.

Cuando un objeto se encuentra fuera de foco, se debe a que los rayos de luz reflejada por el mismo no coinciden con el plano de la película. Lo cual se explica más claramente en el siguiente diagrama.



Cuando se enfoca, se afecta la dirección de los rayos de luz que entran al objetivo de la cámara, por el proceso de refracción explicado anteriormente.

La profundidad de campo depende también de la distancia al sujeto u objeto enfocado. Mientras mayor sea ésta y más abierto esté el diafragma, mayor será la profundidad de campo.

Ansel Adams (1980) menciona algunos principios sobre los cuales se basa la profundidad de campo:

- a) Si se cierra un paso el diafragma, es decir, se divide a la mitad su apertura, se duplica la profundidad de campo.
- b) “La profundidad de campo es proporcional al cuadrado de la distancia”<sup>12</sup>; lo que significa que si se duplica la distancia entre el

---

<sup>12</sup> Ansel Adams, *op. cit.*, pág. 49

sujeto u objeto a fotografiar y la cámara, la profundidad de campo se incrementa cuatro veces.

- c) “La profundidad de campo es inversamente proporcional al cuadrado de la longitud focal”<sup>13</sup>; por tanto, para incrementar la profundidad de campo cuatro veces es necesario reducir la distancia focal a la mitad.

La luminosidad es la mayor cantidad de luz que el objetivo puede dejar pasar hasta la película, y depende de su diámetro y longitud (Para obtener la máxima luminosidad de un objetivo se divide la abertura máxima del mismo y su distancia focal).

El obturador es un mecanismo que abre y cierra para controlar el tiempo de exposición, es decir, el tiempo en que la película o la fotocelda recibirán luz. Usualmente se compone de láminas superpuestas o de un sistema que ocupa cortinas opacas.

La velocidad del obturador se puede regular según el mecanismo de cada cámara, pero lo más común es que vaya de un segundo a una milésima de segundo (1/1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500, 1/1000). Sus medidas siempre son, al igual que las del diafragma, del doble de la que le sigue y de la mitad de la que le antecede. En la mayoría de las cámaras se cuenta también con una opción de bulbo (B), en la que el obturador se abre tanto tiempo como se oprima el disparador.

Las medidas de velocidad de obturación y de diafragma son equivalentes y complementarias, es decir, si se quiere dar preferencia a una velocidad larga, basta con compensar cerrando el diafragma para obtener la exposición correcta.

El término *réflex* que se da a una cámara depende del hecho de que la imagen retratada coincida o no con la que se observa a través del visor. Las cámaras *réflex* cuentan con un mecanismo de espejos gracias al cual se puede ver lo que se fotografía a través de la lente, hasta el momento en que se dispara y el espejo se levanta, por lo que impide la visión por el tiempo que dure la exposición. Cuando no se cuenta con este mecanismo, la cámara presenta el *error de paralaje*, lo cual significa que lo que se retrata no coincide del todo con lo que se observa a través del visor.

El esquema de funcionamiento de una cámara digital prácticamente coincide con el de una cámara que utiliza película, excepto por el hecho de que utiliza una fotocelda y un sistema computarizado.

Sin importar cuán sofisticada o simple sea una cámara, lo realmente importante es el talento y disposición del fotógrafo. Todo mecanismo fotográfico cuenta con ventajas y desventajas, y si el profesional de la lente es capaz de descubrirlas, considerarlas y explotarlas, logrará conseguir imágenes únicas en su tipo. Como ejemplo se encuentra la cámara Holga, cuyo reciente *boom* radica en el hecho de saber aprovechar un artefacto con muchos defectos, para conseguir imágenes con características luminosas muy particulares.

---

<sup>13</sup> *Idem*

### 1.2.3 Película vs fotocelda

La sensitometría es el estudio científico que analiza la forma en que una emulsión fotográfica responde a la acción química de la luz, bajo distintas condiciones. Gracias a sus conocimientos nos es posible saber cuáles son las películas que mejor se adaptan a nuestras necesidades, según el proyecto que emprendemos.

Las películas fotográficas cuentan con un soporte y una o varias capas sensibles a la luz. La mayoría de las ocasiones se utilizan sales de plata (halogenuros de plata) como sustancia fotosensible, que al ser alterada por la luz genera depósitos opacos de plata metálica, que es lo que forma la imagen.

La fotografía a color, como se conoce hoy en día, surgió en 1935, cuando fue introducida la película Kodachrome de Eastman Kodak. El proceso cromogénico, es decir, el de fotografía a color, consta de sales de plata “que reciben la luz y se transforman para dar inicio a la formación de los colorantes cian, magenta y amarillo en el interior de la emulsión.”<sup>14</sup>

Una película a color está formada como sigue: capa protectora, capa de emulsión sensible al color azul, capa sensible al verde, capa sensible al rojo, capa antihalo encargada de absorber la luz que haya pasado y que pueda reflejarse desde la base, soporte y capa antiestática, que evita que se acumulen cargas estáticas que afecten a la emulsión.

Existe un proceso llamado *cibachrome* que, a diferencia del proceso cromogénico, se basa en la destrucción de tintes que ya se encuentran presentes en las tres emulsiones fotosensibles, y funciona de igual modo con halogenuros de plata.

La sensibilidad de una película (ISO, ASA o DIN) nos indica la capacidad de reacción que ésta tiene a la luz. A mayor sensibilidad de la película, menor definición y mayor contraste. Lo mismo sucede en imagen digital.

El contraste en una película, es decir, la escala de tonos de gris que es capaz de formar entre un negro denso y una transparencia casi completa, depende del grano: a mayor tamaño de éste, mayor contraste.

La resolución es la definición y el detalle que proporciona un objetivo y una película o una fotocelda. Esta característica también va de la mano con la sensibilidad, es decir, a mayor sensibilidad, menor resolución.

Se llama imagen latente a la imagen invisible, aunque real, que existe en la película o el papel fotográfico por incidencia de la luz, pero que aún no ha sido sometida al proceso químico de revelado.

---

<sup>14</sup> Vid María Fernanda Valverde Valdés, *op.cit.*, pág. 643

Esta imagen, al ser descubierta, puede ser un positivo o un negativo. El negativo es la imagen visible en que los tonos están invertidos; el positivo, por el contrario, es la imagen con tonos correctos.

En el caso de la fotografía digital no se trabaja con película, sino con fotoceldas que cuentan con “receptores fotosensibles electrónicos [fotodiodos] que corresponden cada uno a un píxel de la imagen.”<sup>15</sup>

Se llama fotografía digital porque se escribe con un código binario, mediante dígitos 1 y 0. Los tonos en una fotografía digital a color se forman por tres canales, que registran luz roja, verde y azul respectivamente; a esto se le llama imagen RGB.

Existen dos tipos de sensores de imagen digital: CCD y CMOS. El primero es un dispositivo de carga acoplada, donde las filas que lo integran son leídas una por una; en el CMOS, que es mucho más económico, se realiza un proceso a través de microchips.

Al momento de fotografiar con una cámara digital, es posible ajustar parámetros de calidad entre los cuales encontramos tamaño y resolución de imagen. Al hablar de tamaño de imagen se hace referencia al número de píxeles - unidad mínima que forma una imagen informática – que tiene de alto y ancho. A este respecto hay que tener claro que un megapixel equivale a un millón de píxeles. La resolución de una imagen digital se mide en puntos por pulgada (dpi), y es importante considerarla para saber hasta qué tamaño puede ampliarse una fotografía sin que pierda calidad y comiencen a distinguirse los píxeles.

En la resolución digital se pueden diferenciar dos tipos: óptica e interpolada. La primera es la real, es decir, la proporcionada por el número fotodiodos con que cuenta la cámara; la segunda es la que se obtiene con un software (como Photoshop) que agrega artificialmente píxeles a la imagen.

Otro factor importante al referirse a imágenes digitales es la compresión, pues algunos formatos, como JPG, comprimen el tamaño que la fotografía ocupa en la memoria, pero al mismo tiempo le restan calidad. En este caso, los formatos de mayor calidad son los que no comprimen, como el TIFF y el RAW, y es importante considerarles si se desea obtener una mayor calidad en la imagen, sobre todo si se decide ampliarle. Las cámaras digitales tienen la opción de guardar las imágenes como RAW, como JPG o como RAW y JPG según lo que a cada fotógrafo convenga.

El término de profundidad de bits o de píxel hace referencia a los valores posibles de un píxel. Mientras mayor sea la profundidad de bits, la imagen tiene más colores disponibles, por lo que puede ser más precisa. Para calcularlo se eleva el número dos a la potencia del número de bits; por ejemplo, si se tienen 2 bits serán 4 colores, y si se tienen 8, 256.

---

<sup>15</sup> John Odam, *op. cit.*, pág. 27

La discusión existente entre fotografía análoga y digital resulta absurda si se considera que ambas son distintas formas de conservar la imagen y, por tanto, cada una cuenta con sus cualidades y desventajas.

La riqueza de la gama tonal que ofrece la película en blanco y negro, por ejemplo, no ha sido alcanzada por la fotografía digital que, sin embargo, es de bastante calidad en cuanto a color se refiere.

Entre las ventajas de la fotografía digital se encuentran su velocidad (facilidad y simplificación del proceso), su posibilidad de ser reutilizada, su economía y su flexibilidad con tipos de películas, entre otras.<sup>16</sup>

En el caso del fotoperiodismo, indiscutiblemente la fotografía digital ha llegado a revolucionar, pues representa un cuantioso ahorro de tiempo y dinero: No sólo se evita la inversión en película y material para revelado, sino que también se simplifica el proceso de creación fotográfica y su naturaleza de almacenamiento presenta la posibilidad de transmitir una imagen de calidad desde cualquier parte del mundo, ya sea con un celular o una computadora.

A pesar de estos innegables aspectos – por los que el presente proyecto fue realizado en fotografía digital – considero que la película continúa ofreciendo una mayor calidad, sobre todo en formatos más amplios. Según Jorge Gavilondo Cowley – profesor que imparte, junto a otros maestros, el curso *Fotoperiodismo Urbano* que ofrece el Instituto de Periodismo José Martí en la Habana, Cuba – se estima que en una película de 35 mm existen 20 millones de píxeles, lo cual no ha sido igualado por la tecnología digital.

Además, el trabajar con película, en el aspecto profesional, brinda un mayor conocimiento y dominio de la técnica. Una de las mayores diferencias del proceso digital, es que la imagen se puede observar en pantalla inmediatamente después de ser tomada. Considero que la mayoría de los fotorreporteros han caído en el vicio de disparar y confirmar su imagen; es usual observarlos tomando fotos para medir la luz antes de que inicien los acontecimientos a retratar, lo cual definitivamente no es un pecado, pero sí demuestra que se da menor importancia al conocimiento de la luz, por la posibilidad de corroborar de inmediato si la exposición fue correcta. Esto conlleva a una menor concentración por parte del fotógrafo.

Por otro lado, la facilidad de borrar todo aquel material que ha salido mal conduce a la eliminación del registro de la labor fotográfica realizada y, por tanto, la posibilidad de revisar el material y practicar la autocrítica.

Según Pierre-Jean Amar (2005), la digitalización ha implicado también polémicas deontológicas, debido a la facilidad con que los programas de retoque nos ayudan a manipular una imagen. Sin embargo, acepta –y coincide –, las posibilidades de transformar una fotografía existen desde que existe esta técnica de creación, lo único es que ahora es más sencillo. Por

---

<sup>16</sup> Vid *Ibidem*, págs. 34-35

tanto, la digitalización no nos vuelve manipuladores, eso es algo que depende de la ética de cada fotógrafo.

La fotografía digital ha significado un problema para los medios en cuanto a la digitalización de las imágenes de archivo, pues esto conlleva a una importante inversión en unidades de almacenamiento; además, la tecnología cambia constantemente y no es accesible para todos.

Una imagen almacenada digitalmente contará con una calidad inmutable a lo largo del tiempo, mientras que el archivo continúe existiendo. Se sabe que el cuidado de los negativos es más delicado, pero no por ello es menos viable; simplemente se les debe procesar correctamente para protegerlos y preservarlos. Tan se corre el riesgo de que un negativo se humedezca, se pierda o se raye, como existe el peligro de que el disco duro falle por un virus, se descomponga y se pierda la información o se maltrate un disco compacto de respaldo.

Como se puede comprobar al analizar los aspectos técnicos de la fotografía, la fotografía realizada en película y la digital comparten varios principios básicos y plantean, a su vez, distintas posibilidades, por lo que resulta infructífero establecer controversia entre ambas formas que, por el contrario, pueden comprenderse y aprovecharse para los fines que cada quien persiga.

Los principios, la forma de encuadrar, de componer y de codificar mensajes a través de la fotografía son en esencia los mismos en fotografía en película o digital, por lo que Pierre-Jean Amar incluso propone no hablar de revolución digital, sino de evolución.<sup>17</sup>

Hay algo que, sin embargo, es aún más importante que el capturar imágenes en película o fotocelda, que el gustar del romanticismo del cuarto oscuro o de la inmediatez y reversibilidad de Photoshop, y eso es lo que se dice con la imagen y el aprovechamiento que se hace del encuadre. A continuación se profundizará en los aspectos estéticos y conceptuales de una fotografía.

---

<sup>17</sup> Pierre-Jean Amar, *El fotoperiodismo*, pág. 111

### 1.3 Aspectos estéticos de la fotografía

*Pero la forma viene desde dentro: desde la cabeza o desde el corazón*

**George Rodger**

Vilém Flusser afirma que, a diferencia de un escritor que debe dominar las reglas de la gramática, “quien toma fotografías sólo necesita seguir las instrucciones que le da la cámara.”<sup>18</sup> Esto, según él, es una muestra de la democracia de la edad posindustrial. Disiento, pues no puede calificarse de democrática a una técnica que resulta tan cara e inaccesible para una mayoría, más aún considerando que son millones de personas las que no tienen ni siquiera suficiente para comer diario. Por otro lado, si esta declaración se tomara al pie de la letra sería como decir que todos aquellos que sabemos escribir somos escritores, y sería reducir la fotografía al mero aspecto del dominio técnico, cuando su existencia radica también en su función estética y conceptual.

El marco o encuadre de una imagen delimita, en el aspecto externo, su espacio visual, su formato, y, en el interno, su espacio de representación, aquél que contiene la información.<sup>19</sup>

Componer estéticamente una imagen es dar orden a los elementos dentro del limitado espacio del encuadre. Para lograr una fotografía con los valores primordiales del ritmo, equilibrio y armonía de las formas y colores, es necesario comprender, inicialmente, que la visión a través de la lente difiere de la visión humana. La forma, en palabras de Cartier-Bresson, es “[...] una organización plástica rigurosa en virtud de la cual, únicamente, nuestras concepciones y emociones devienen concretas y transmisibles.”<sup>20</sup>

Se llama equilibrio al estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan con otras. La estabilidad de una imagen se basa en el equilibrio. Cuando se habla de armonía, se hace referencia a la mutua dependencia de las zonas del encuadre.

Se dice que una fotografía es simétrica cuando en ella se distribuyen los elementos en ambos lados de un eje central; una imagen asimétrica, por el contrario, es aquella en la que se compensa una masa con otra de distinto tamaño, para lograr una unidad de conjunto. Se llama masa a cualquier mancha de determinado tono o color incluida dentro del espacio del recuadro.

“Como masas entiendo las formas más elementales de los cuerpos, cilindros, conos, esferas, poliedros, esferas huecas, además de superficies individualmente *dirigidas*, como cuadrados, triángulos, etc. con las

---

<sup>18</sup> Vilém Flusser, *op. cit.*, pág. 55

<sup>19</sup> Vid Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, pág. 239

<sup>20</sup> Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*, pág. 31

direcciones recto-paralelo, recto-diagonal, en torno de un punto central, desplazado varias veces en torno de un punto, rodeando un punto.”<sup>21</sup>

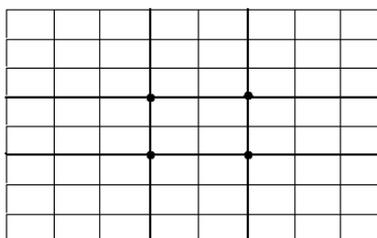
En este aspecto, según el fotógrafo Mario Luna, existen varias normas que ayudan a priorizar lo que se desea dentro del cuadro: Masas de igual tamaño y tono, pesan lo mismo; en masas del mismo tamaño, pesa más la del tono más destacado, y una masa pequeña de tono intenso se puede equilibrar con una masa grande de tono suave.

Al entrar al terreno de lo estético se pisa un suelo variado pues, a pesar de que hay ciertas normas de lo que la sociedad ha considerado *válido*, no hay una regla única ni una consideración absoluta e irrevocable de *lo estético*. Sin embargo, existen parámetros que nos brindan orientación respecto a lo que se debe y no se debe hacer al tomar una fotografía, aunque nunca hay que dogmatizarlas.

Las normas estéticas tradicionales o simétricas, por ejemplo, ubican al objeto de interés al centro.

Por otra parte, existe un parámetro estético asimétrico, analizado profundamente por Leonardo Da Vinci, quien identificó ciertos puntos de interés que resultan de dividir el encuadre en nueve partes.

Este principio se basa en lo que se conoce como proporción áurea, según la cual, un espacio dividido en partes desiguales resulta estético, cuando la relación entre la parte pequeña y la grande es igual a la que existe entre la parte grande y el todo. Ejemplo:



Este cuadro está dividido en ocho partes, y los puntos áureos se encuentran en la división entre 3 y 5. La relación entre parte pequeña (3) y grande (5) es igual a la existente entre ésta (5) y el todo (8). En este caso, por tanto, se comprueba que el 3, 5 y 8 son números armónicos; es decir, la relación entre ellos es áurea.

Sin embargo, el momento de fotografiar, sobre todo en periodismo, es tan fugaz, que la composición termina siendo intuitiva. “Para aplicar la relación de la 'sección áurea', el compás del fotógrafo no puede estar más que en su ojo.”<sup>22</sup>

“El peso visual se fija por el tamaño y la proximidad de los objetos y también por su situación en el territorio del campo icónico, siendo mayor el peso

---

<sup>21</sup> Raoul Haussman, *op. cit.*, págs. 172-173

<sup>22</sup> Henri Cartier-Bresson, *op. cit.*, pág. 25

relativo de los elementos situados en las partes altas o de los elementos de la zona derecha, lugares a los que natural y espontáneamente se concede menor estabilidad propia y en los que se repercute más la presencia de figuras destacadas.”<sup>23</sup>

Werner Graff (1929) reconoce el eficaz empleo de diagonales, al considerar que en la cultura occidental la lectura se lleva a cabo de izquierda a derecha en orden descendente. La utilidad de la diagonal es que, a través de la ubicación de elementos que conduzcan hacia el extremo inferior derecho, se destacará el objeto principal, además de que se tendrá una orientación más rápida y una vista de conjunto más inmediata. Sin embargo, no lo recomienda en todos los casos, sino siempre de acuerdo con la intención y la naturaleza del trabajo que se realiza.

Al componer una imagen existen otros aspectos a considerar, como el hecho de que las líneas horizontales indican reposo, las verticales, acción, y las inclinadas, movimiento; que la luz da volumen y el contraluz aplana; que los triángulos indican permanencia y aplomo, y los rectángulos, unidad y estabilidad, y que las articulaciones cortadas causan tensión, entre otros; no obstante, siempre que se justifique, existe la posibilidad de romper las reglas y proponer nuevas visiones.

Una foto con fuerza difícilmente ubicará el horizonte al centro. Además, es importante cuidar que no “se caiga el horizonte”, es decir, que el horizonte no esté inclinado hacia uno u otro lado, pues, debido a mecanismos en el oído interno humano y a nuestro sentido de gravedad, las personas tenemos un sentido de orientación respecto al mismo, por lo que nos resultan incómodas las imágenes que no muestran estabilidad al respecto.

Existe una modalidad llamada *plano holandés*, en la que la cámara no respeta el equilibrio del horizonte y presenta un punto de vista inclinado y, por tanto, ajeno a la visión natural del ser humano. Mucha gente le critica, pero desde mi punto de vista es válido, siempre que se justifique como una visión diferente y convenga a la distribución de los elementos.<sup>24</sup>

Hesse y Amédée-Mannheim sostienen que, desde siempre, el hombre separa artificialmente en la visión tres elementos distintos a considerar al componer una imagen. El primero y más preciso e importante es la visión de contornos; el segundo, la visión de colores, cuya importancia es secundaria a pesar de su impacto, y, por último, la visión de relieve, que ellos consideran la más delicada, por ser en la que se evalúan y comparan las distancias dentro del espacio.<sup>25</sup>

Al hablar de planos, en lenguaje fílmico, nos referimos al encuadre y la organización de elementos dentro de él, con relación a un referente básico que es la figura humana:

---

<sup>23</sup> Manuel Alonso Erausquin, *Fotoperiodismo: Formas y códigos*, pág. 184

<sup>24</sup> A pesar de que recientemente muchas personas gustan de hacer uso de este recurso, este tipo de plano se viene haciendo desde hace mucho tiempo; como ejemplo, la imagen que Alexander Rodchenko tomó en 1934 y tituló *Chica con Leica*.

<sup>25</sup> *Vid* Maxime Hesse y Claude Amédée-Mannheim, *op. cit.*, pág.4

Plano general: La figura humana ocupa un lugar pequeño del encuadre



Plano entero o full shot: La figura humana ocupa el espacio total del encuadre.



Plano americano: Se corta la figura al nivel de las rodillas



Plano medio: Se corta la figura por la cintura



Plano medio corto o medium close up: Se corta la figura por el busto



Primerísimo plano o close up: El rostro abarca el encuadre



Plano de detalle: Se encuadra parte del rostro o de un objeto



Plano de conjunto: En el encuadre, más o menos cercano, hay varios sujetos



Two shot: Dos figuras humanas de las que se puede distinguir detalle



Over shoulder: Cuando se muestra un sujeto u objeto y la parte del cuerpo de un sujeto como hombro u oreja



Es indispensable considerar que la imagen fotográfica es bidimensional y su idea de tridimensionalidad no es real sino una percepción construida. Esto nos lleva a un nuevo término, el de profundidad, para el cual – según el cinefotógrafo Mario Luna – han de considerarse varios aspectos: perspectiva, volumen, traslape, primer término, atmósfera y color.

La perspectiva es aquella que se crea a través de las distancias focales, la distancia de la cámara al sujeto, y la angulación, el lente y la altura de la cámara. Existen varios tipos de perspectiva: la oblicua, en la que existen dos puntos de fuga; la paralela, con un punto de fuga, y la aérea, en la que puede haber varios puntos de fuga.

El volumen es un efecto que es posible representar en una imagen a través de las luces y las sombras. Gracias a esto se da la sensación de que el elemento ocupa un lugar en el espacio.

El traslape da la idea de profundidad a través de la superposición de los elementos, así como la diferencia de tamaños, tonos e iluminación.

El primer plano es aquel que hace uso del recurso del foco para destacar la figura nítida y ubicarle en el espacio.

Los colores también ayudan a dar noción de profundidad en la imagen. Según la sensación térmica que producen, los colores pueden dividirse en cálidos (rojo, naranja, amarillo), que son aquellos que acercan a los sujetos, y fríos (azul, verde), que los alejan. Su combinación puede ayudarnos a enfatizar un punto de interés, ubicando por ejemplo un objeto de color cálido en un ambiente predominantemente frío.

La combinación de los colores en sus distintas tonalidades contribuye a la armonía de una imagen o, de ser mal empleados, a un impacto negativo en el espectador.

Los colores, en términos psicológicos, pueden remitir al hombre a determinadas sensaciones. El color rojo, por ejemplo, es meramente dinámico; simboliza la pasión y la acción. El naranja es un color cálido; representa intimidad y familiaridad. El azul, color frío, remite a la calma.

El llamado punto de vista se refiere a desde dónde se va a tomar la foto. Dos pasos a la derecha, agacharse o subirse a una barda marcan una considerable diferencia al momento de componer una imagen.

Según Robert Demachy (1899) una composición correcta es aquella en la que no existen errores en el equilibrio de las masas y la colocación de las líneas, lo cual, junto con una iluminación adecuada y la armónica convivencia de los tonos, texturas y sombras, medios-tonos y transparencias, hace que una fotografía se distinga de las demás en su valor artístico.

“Quiero subrayar que no existe el camino, sino un camino para cada individuo, que no es más que el último análisis que cada cual debe realizar en

la fotografía y en la vida. De hecho, la fotografía es un registro de la propia vida, evidente para cualquiera que sepa mirar.”<sup>26</sup>

Estas palabras de Paul Strand dejan claro que no existe un código estético único que brinde los pasos a seguir para obtener una imagen valiosa. Una fotografía destacará por el aporte que cada uno de nosotros realice, por la posibilidad de que el fotógrafo presente su propia visión de la naturaleza y la vida.<sup>27</sup>

Para Edward Weston, “consultar las reglas de composición antes de hacer una fotografía es un poco como consultar las leyes de la gravitación antes de salir a pasear. Tales reglas y leyes se deducen del acto realizado; son el resultado de la reflexión y del examen *a posteriori*, y en ningún modo forman parte del ímpetu creativo. Cuando el tema debe encajar en unos modelos preconcebidos, no puede existir espontaneidad en la visión. [...] Una buena composición es sólo la forma de ver con más fuerza un tema.”<sup>28</sup>

Así llegamos a la conclusión de que la creación del aspecto estético de una imagen es una decisión propia, que si bien se enriquece a partir del conocimiento de otras formas de ver de distintos fotógrafos, siempre está abierta a la posibilidad de proponer e innovar.

La decisión del ángulo, la distancia focal, la posición de la cámara y la organización de los elementos nos presentan un sinfín de posibilidades. Lo necesario es hallar – con la rapidez que caracteriza al acto fotográfico – las texturas, las formas, el ritmo y la armonía en la riqueza visual del mundo real, y tener la capacidad de plasmarlo en una imagen.

Una vez que se conocen las corrientes estéticas y las normas de composición, el fotógrafo conforma un parámetro propio y cuenta con una cualidad llamada visualización, que Ansel Adams describe como “el proceso emotivo-intelectual de creación de la fotografía [...]. Su definición incluye el talento requerido para ver con antelación una imagen acabada antes de realizar la exposición, de tal manera que los procedimientos empleados contribuyan a conseguir el resultado deseado.”<sup>29</sup> De este modo vemos la parte estética y técnica de la imagen dominadas, trabajando de la mano para apoyar el siguiente y más importante valor fotográfico: el concepto.

---

<sup>26</sup> Paul Strand, “La motivación artística en fotografía” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, págs. 114-115

<sup>27</sup> Vid Peter Henry Emerson, “Fotografía naturalista” en: *Ibidem*, pág. 77

<sup>28</sup> Edward Weston, “Viendo fotográficamente” en: *Ibidem*, págs.. 206-208

<sup>29</sup> Ansel Adams, *op.cit.*, pág. 1

## 1.4 El concepto en la fotografía

*La imagen es un acto y no una cosa; la imagen es conciencia de algo.*

*Jean Paul Sartre*

La parte más importante de una fotografía es el concepto, pues una imagen que no significa más allá de su analogía con la realidad, carece de su esencia, de motivo y, por tanto, no sirve, se queda en un mero registro. Resulta entonces indispensable previsualizar: saber lo que se quiere comunicar antes de disparar la cámara.

El que una imagen sea extraordinaria no depende de la tecnología ni del carácter analógico de la fotografía, sino del que aprieta el obturador. Afortunadamente, dice Robert Doisneau, “el hombre es todavía la parte más importante del proceso fotográfico. [...] Las mejores fotos, las que son recordadas, son las que han pasado primero por la mente de la persona...”<sup>30</sup>

La fotografía “es un proceso mental muy severo y requiere de todas las energías del artista aun cuando se tenga la técnica dominada. Lo que cuenta es lo que se ha de decir y cómo decirlo.”<sup>31</sup>

Según el profesor cubano Pedro Rodríguez García (*Peroga*), en el anteriormente citado curso de *Fotoperiodismo Urbano*, la fotografía es el pensamiento, no la imagen impresa; más allá de la forma se encuentran los conceptos. Es por ello que Eugene Smith afirma – y coincido con él – que esta parte de la fotografía, así como el aspecto estético, tienen mucho de emocional.

Charles H. Caffin sostiene que “la meta de los mejores fotógrafos, así como la de todos los verdaderos artistas, no es sólo la de producir una imagen, sino la de grabar en su positivado la impresión que sienten ante la presencia del tema y transmitir ésta a los demás”<sup>32</sup>, y por tanto convierte a todos en impresionistas, aludiendo al sentido amplio del término, yendo más allá de la corriente pictórica que gusta del uso de la luz. Es cierto que, a pesar de que el fotoperiodista siempre persigue la objetividad, su impresión está eternamente ligada a sus imágenes, que él decide cómo componer, encuadrar y delimitar.

En su ensayo *El mensaje fotográfico*, Roland Barthes define a la fotografía como un mensaje continuo – con código en el aspecto connotativo y sin él en cuanto a su carácter analógico – que cuenta con una fuente emisora, un

---

<sup>30</sup> Robert Doisneau en: Paul Hill y Thomas Cooper, *Diálogo con la fotografía*, pág.84

<sup>31</sup> Peter Henry Emerson, op. cit., pág. 78

<sup>32</sup> Charles H. Caffin, “La fotografía como una de las bellas artes” en: Joan Fontcuberta, op. cit., pág. 97

canal de transmisión y un medio receptor.<sup>33</sup> Es el nivel semántico de la imagen el encargado de indicar el mensaje contenido en ella.

La comprensión que cada individuo hace de los datos existentes en un mensaje depende directamente de la comprensión que hace de la realidad, según sus particulares conocimientos y valores, que han sido adquiridos gracias a su vida en sociedad.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Vid Roland Barthes, "El mensaje fotográfico" en línea, disponible en:  
[http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia\\_y\\_video/textos/0046\\_mensaje\\_fotografico.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/0046_mensaje_fotografico.htm)

<sup>34</sup> Vid Daniel Prieto Castillo, *op. cit.*, págs. 28-29

### 1.4.1 La significación de la imagen

*Se trata de ese paseo que uno emprende con la fotografía cuando la experimenta. Hay que dejar que el espectador se desenrede, se libere para el viaje. Se le ofrece la semilla, y el espectador la deja crecer dentro de sí mismo. Durante mucho tiempo creí que debía dar a mi público todo el relato. Estaba equivocado.*

**Robert Doisneau**

La semiótica o semiología<sup>35</sup> es el estudio dedicado a analizar los signos. Uno de sus principales planteamientos es que un texto – un conjunto signico coherente, según Iuri Lotman – cuenta con una estructura comunicativa interna que le hace objeto de significación.

Según Ferdinand de Saussure, el signo es “una entidad doble cuyas caras se encuentran indisolublemente unidas, como el anverso y el reverso de una misma hoja de papel: el significante (o parte material del signo) y el significado (concepto al que el significante alude)”<sup>36</sup>.

Los códigos son relaciones entre significantes y significados, basados en una serie de reglas de equivalencia. Existen, según Gómez Alonso (2001), códigos duros y blandos. Los primeros son directos y claros, es decir, la equivalencia es inflexible; por el contrario, los blandos son aquellos cuya interpretación puede variar entre distintos significados.

Se llama imaginación a “la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.”<sup>37</sup>

Una imagen puede describirse como un ente de carácter plurisignificacional que, en palabras de Vilém Flusser, media entre el hombre y el mundo.<sup>38</sup> El significante, en semiótica visual, es llamado signo plástico, y es aquello que expresa la imagen a simple vista, es decir, la parte material del signo. El significado es por tanto un universo semántico, el contenido de la imagen, y está formado de unidades icónicas.<sup>39</sup>

Un signo icónico transmite ideas a partir de la reproducción y representación de aspectos de la realidad, que son identificados por el receptor a partir de su propio contexto.<sup>40</sup>

La imagen fotográfica, para su estudio, cuenta con características como su posibilidad de ser copiada y difundida, su dimensión estética, sus cualidades técnicas, los grosores de trama y grano, su iconicidad, es decir, su calidad de

---

<sup>35</sup> El primero es un término acuñado por Charles S. Peirce, empleado comúnmente por los anglosajones; el segundo, por Ferdinand de Saussure, utilizado por los europeos.

<sup>36</sup> Ferdinand de Saussure citado en: Rafael Gómez Alonso, *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, pág. 64

<sup>37</sup> Vilém Flusser, *op. cit.*, pág. 11

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 12

<sup>39</sup> *Vid* Rafael Gómez Alonso, *op. cit.*, pág. 65

<sup>40</sup> *Vid* Umberto Eco citado en: *Ibidem*, pág. 66

representación, y su figuración o representación de objetos que resultan conocidos al espectador.<sup>41</sup> Sin duda alguna, más allá de aspectos técnicos, la principal cualidad de la fotografía es la iconicidad, la cual no sólo le confiere un importante poder, sino que le apoya en su función de significante. Podemos afirmar que la imagen fotográfica, al ser una práctica significativa, cuenta con una función semiótica, al observar que en ella existen estructuras semánticas condicionadas por un marco referencial o contexto.

Se llama grado de iconicidad a la semejanza que tiene una imagen con la realidad. Podemos decir que una fotografía tiene un grado de iconicidad alto, razón por la cual su poder e influencia sobre los receptores es igualmente mayor.

Según estos parámetros, Umberto Eco plantea, con base en el trabajo de Peirce, que los signos icónicos pueden dividirse en tres tipos:<sup>42</sup>

- Índices: Hacen referencia al objeto que representan a partir de un grado de afectación; por ejemplo, una imagen de escombros nos remitirían a un desastre como un terremoto.
- Íconos: Su semejanza con el objeto al que hacen referencia es mayor, es una imagen reconocible. Según Peirce, permite descubrir propiedades que no son necesariamente las utilizadas para su construcción.
- Símbolos: Su relación con el objeto al que refieren puede no ser ninguna; no obstante, la convención social y comunicativa les confiere un valor indiscutible. Gonzalo Peltzer (1991) afirma que la capacidad de comprender los símbolos es el rasgo mental que distingue a la humanidad de otras especies animales.

Se dice que una imagen es técnica cuando es producida por un aparato. Vilém Flusser sostiene una división entre imágenes tradicionales, a las que también llama pre-históricas, y las técnicas o pos-históricas. Ontológicamente, es posible asignar distintas significaciones a las imágenes tradicionales, que conducen a fenómenos, y las técnicas que lo hacen a conceptos.

La fotografía es el soporte de un mensaje emitido por un sujeto, respecto a un referente. La fotografía es así una proposición compuesta de temas, no enunciados, que adquiere validez a partir de su producción, su recepción y su significación por parte del emisor.

El acto de significación es aquel en el cual cada individuo que actúa como receptor, decodifica el mensaje iconográfico y le comprende, de acuerdo con su contexto particular. Con base en este proceso, la imagen puede ser analizada por sus características denotativas y connotativas. Las primeras hacen alusión a su carácter analógico, es decir, su semejanza con la realidad, lo cual – según Barthes – hace parecer que se trata de un mensaje sin código, donde la representación nos remite directamente a lo

---

<sup>41</sup> Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, pág. 15

<sup>42</sup> Vid Rafael Gómez Alonso, *op. cit.*, págs. 66-67

representado, sin ninguna arbitrariedad. Aquí se habla del registro, de “la escena [...] captada mecánicamente, pero no humanamente.”<sup>43</sup> El plano connotativo es por el cual se lee en la imagen un mensaje más profundo, menos evidente, no lineal, que hace uso de distintos códigos de tipo cultural.

Manuel Alonso Erausquin se contrapone a esta tesis de Barthes argumentando que “si la información analógica no tiene codificación ¿cómo se vehicula? O dicho de otra manera ¿si toda la codificación connota, hay escasa codificación en dónde (sic) existe poca connotación?”<sup>44</sup>

Coincido con él, puesto que lo representado en la imagen no es lo real en sí mismo, por lo que forzosamente existe un código, aunque se trata de un código de naturaleza más simple, analógico. Sin embargo, también es importante la aportación de Barthes, al hacer referencia a un código de mucha mayor complejidad en el plano connotativo de cualquier imagen.

Para hablar de la significación que se brinda a una imagen, hay que aclarar primero el término de percepción, es decir, la forma en que el receptor del mensaje va a contemplar la fotografía, y lo que recibirá de ella. “Así, la percepción se basará en un proceso inferencial en el que, mediante la experiencia anterior, se deduce, a partir de sensaciones habidas en un momento dado, la naturaleza de los sucesos/objetos que aquella probablemente representa.”<sup>45</sup>

Hesse y Amédée-Mannheim explican que la impresión que se tiene de una imagen es un proceso sumamente complejo. Además de la sensación visual meramente fisiológica, existe un factor psicológico de interpretación en el que intervienen la memoria y la imaginación.<sup>46</sup>

Gracias a estos procesos, a través de la imagen emisor y receptor entablan un juego dialéctico en el que la significación dependerá no sólo de los valores propios de la fotografía, sino del marco conceptual – compuesto por factores históricos, sociales, políticos, económicos, culturales – de ambos o todos los partícipes del proceso de comunicación. Un aspecto de importante consideración es el saber que un mensaje es capaz de ampliar el marco de referencia del receptor, de ahí que el fotógrafo siempre deba actuar con responsabilidad.

El significado de una fotografía, entonces, es mayormente connotativo y depende del contexto en que es leída, pues una misma imagen puede remitir a contrarias significaciones en personas distintas. No hay por tanto una verdad absoluta, pura, sino un conjunto de verdades a las que remite una imagen en determinadas condiciones. Independientemente de la significación que cada individuo brinde a cada imagen en particular, la fotografía es un producto cultural, resultado de la convención.

---

<sup>43</sup> Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en línea, disponible en: [http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia\\_y\\_video/textos/retorica\\_imagen\\_0007.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/retorica_imagen_0007.htm)

<sup>44</sup> Manuel Alonso Erausquin, *op. cit.*, pág. 68

<sup>45</sup> Ramón Carmona, *op. cit.*, pág.22

<sup>46</sup> *Vid* Maxime Hesse y Claude Amédée-Mannheim, *op. cit.*, pág. 3

Para aprovechar el plano connotativo de una imagen fotográfica, existen varios procedimientos como los siguientes:<sup>47</sup>

- a) Truaje: Altera los elementos dentro del plano denotativo, engañando al receptor que considera estar observando una imagen objetiva de una situación que realmente existió tal cual.
- b) Pose: Se apoya en la pose del o los personajes para indicar cualidades del mismo.
- c) Objetos: Los objetos utilizados y su relación con los demás elementos de la imagen remiten a cualidades, es decir, significan.
- d) Fotogenia: La iluminación, el revelado y cualquier otra técnica que favorezcan el que una imagen se vea mejor, “embellecida”.
- e) Esteticismo: La composición que se hace de una fotografía puede conducir a un significado más complejo al remitir a la idea de un cuadro o situación conocida por el receptor. [Lo cual sería un empleo del recurso retórico de la sustitución: “reemplazar un signo visual por otro parecido”<sup>48</sup>]
- f) Sintaxis: En una serie o secuencia de imágenes, las unidades de análisis ya no son los objetos-signos dentro del encuadre, sino que se elevan a otro nivel, el encadenamiento de las fotografías.

En cuanto al análisis de una imagen, Gómez Alonso propone varios códigos:<sup>49</sup>

- Códigos espaciales: Del lugar que ocupan los elementos en el encuadre
- Códigos fáticos: Del contacto o proximidad entre los elementos.
- Códigos focalizadores: Del punto de vista empleado al realizar la imagen.
- Códigos morfológicos: De las formas utilizadas
- Códigos semánticos: Del significado de las imágenes
- Códigos sintácticos: De la estructura fijada por el contenido.
- Códigos simbólicos: Del valor connotativo
- Código estereotipado: De las categorías que se pueden formar a partir de criterios establecidos.
- Código asociativo: De la relación entre varias asociaciones icónicas vistas desde distintas perspectivas.
- Código narrativo: De la secuencia de las imágenes, si es que existe.
- Código descriptivo: De la descripción de escenas
- Código heurístico: De la creatividad que tiene una imagen.
- Código cromático: De los colores empleados en la imagen.
- Código expresivo: De las cualidades emotivas de una imagen.
- Código estilístico: De la forma en que se encuadra una imagen y se organizan los elementos en ella.

---

<sup>47</sup> Vid Roland Barthes, “El mensaje fotográfico”, en línea, *op cit*

<sup>48</sup> Niceto Blázquez, *Ética y medios de comunicación*, pág. 369

<sup>49</sup> Vid Rafael Gómez Alonso, *op. cit.*, págs. 68-69

El receptor, según Lorenzo Vilches, tiene varias competencias semánticas al momento de observar una imagen e iniciar el proceso de significación de la misma.<sup>50</sup>

- a) Competencia iconográfica: Posibilidad de interpretar las formas iconográficas fácilmente detectables en una imagen.
- b) Competencia narrativa: Forma de establecer secuencias narrativas entre los elementos del cuadro, distinguiendo su naturaleza y sus relaciones.
- c) Competencia estética: Capacidad de distinguir simbolismos y valores estéticos en las figuras existentes en el encuadre.
- d) Competencia enciclopédica: A partir de su memoria cultural, el receptor puede identificar la información existente en una imagen.
- e) Competencia lingüístico-comunicativa: El lector de la imagen realiza una proposición respecto al mensaje que brinda la foto. Esto podrá ser comparado con el pie de foto posteriormente.
- f) Competencia modal: Capacidad de ubicar la imagen en espacio y tiempo.

---

<sup>50</sup> Vid Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, págs. 86-87

## 1.5 Los géneros fotográficos

*Todo es arte. Ya no discuto esas cosas. Todo ese asunto del anti-arte es una insensatez. Si debemos utilizar una palabra para ello, llamémosle arte. Y si es diferente a todo lo demás, ésa es la verdadera revolución.*

**Man Ray**

Los géneros fotográficos son las clasificaciones que se pueden llevar a cabo a partir de la diferente intención con que se realiza una imagen. Debido a la pluralidad de creaciones existentes, así como de los múltiples puntos de vista desde los cuales se puede analizar y describir una imagen, existen varios autores que han clasificado a la fotografía en distintos tipos.

Los géneros fotográficos según Lorenzo Vilches (1987) son la biofotografía, la foto de prensa, la foto comercial o publicitaria, la tarjeta postal, el retrato, la foto de ordenador, la foto militar y la holografía.

Peter Henry Emerson propuso en 1889 una división de la fotografía en tres grandes grupos: artística, científica e industrial. En el primer grupo se ubican aquellos fotógrafos cuya preocupación es únicamente el placer estético. En la división científica se encuentran aquellos que aspiran a lograr con su trabajo avances científicos, a través de la investigación de los fenómenos de la naturaleza; en este grupo se encuentran desde los antropólogos hasta los microscopistas. Por último, entre los fotógrafos industriales se distinguen dos vertientes: artesanos, cuya finalidad es utilitaria y basada en las demandas industriales de su época, y artesanos artísticos, que añaden a su trabajo – cuyo orden es dictado por quien paga – un valor estético.

Charles H. Caffin divide dos caminos de la fotografía: “el utilitario y el estético, la meta del uno es un registro de hechos y la del otro una expresión de la belleza. Van paralelos y están interconectados por muchos senderos.”<sup>51</sup> Para él, a pesar de que el utilitario tiene como interés primordial el hecho o fenómeno que retrata, debe también tener imaginación y conocimiento de las leyes de la composición, de luces y sombras, así como de la belleza de la línea, la forma y el color.

El fotógrafo Andrés Garay, con base en los conocimientos que compartió con él Nacho López, identifica en su cátedra la existencia de tres grandes grupos fotográficos: el documental, el artístico y el comercial.

Se dice que una imagen es comercial cuando su finalidad es la venta de un producto o idea. La fotografía de este tipo es creada en función de la eficiencia del mensaje que se quiere difundir, y los códigos técnico, estético y conceptual giran en torno a éste, para afirmarle.

El género artístico de la fotografía es aquel cuya intención es conmover y aludir a las sensaciones y emociones humanas. Más allá del mensaje que

---

<sup>51</sup> Charles H. Caffin, *op. cit.*, pág. 92

quiera transmitir, su preocupación es la función estética. “Las artes y las literaturas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular: estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc.”<sup>52</sup>

La fotografía documental se preocupa por los hechos de la realidad y contempla “valores de contenido tales como los descriptivos de cosas o estados de ánimo, y los que representan formas del saber, del poder, la modalización de las pasiones y el rol activo de las fuerzas de la naturaleza, del medio ambiente y de las circunstancias que determinan las relaciones de comunicación humana.”<sup>53</sup>

Es posible asegurar que el documentalismo surge de “una fe en el rol de la fotografía, nacida de un deseo y una fuerte convicción de que la raza humana es el asunto más importante con el que la raza humana tiene que lidiar”<sup>54</sup>.

Mariano Cebrián sitúa a la fotografía documental dentro de la informativa, a la que clasifica en:<sup>55</sup>

1. Fotografía como noticia: Responde al qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué. Según el autor – argumento del que difiero – la imagen adquiere la posibilidad de convertirse en noticia cuando se acompaña de un texto que describa y contextualice.
2. Fotografía documental: Consta de un gran realismo y posee un valor documental al brindar información visual de testimonios históricos, materiales de archivo o documentos. Es detallada y brinda credibilidad, gracias a lo cual permanece como un documento de información a lo largo del tiempo.
3. Fotografía simbólica: Es aquella imagen que ya no posee información inmediata, pero se ha constituido como un símbolo de determinada realidad. Tiene una carga interpretativa y valorativa.
4. Fotografía ilustrativa: Se usa simplemente para romper la monotonía de un texto, como un recurso estético, aunque no siempre brinda tanta información, pues su principal función es la de ilustrar.
5. Retrato fotográfico informativo: Su función es identificar a distintas personalidades relacionadas con los hechos.
6. Fotografía de denuncia: Su finalidad es dar a conocer a la opinión pública y llamar a su conciencia al presentar acontecimientos o situaciones testimoniales sobre actos anormales dentro de la sociedad.
7. Fotografía costumbrista: Se trata de la fotografía en la que no interesa la actualidad inmediata sino el reflejo de situaciones de la vida cotidiana.

---

<sup>52</sup> Pierre Guiraud, *La semiología*, pág. 14

<sup>53</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, pág. 242

<sup>54</sup> “This faith in the role of photography, born from a will and a deeply held conviction that mankind is the most important issue that mankind has to deal with...” (Traducción propia): Christian Caujolle, “In the light of history” en: Sebastiao Salgado, *Photofile*, s/p

<sup>55</sup> Vid Mariano Cebrián Herreros, *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, video*, págs. 371-376

8. Fotografías humorísticas y de curiosidades: En ellas, aunque retratan hechos de actualidad, el valor informativo para a segundo plano, para ceder su lugar a situaciones curiosas, entretenidas.
9. Fotografías especializadas: Son aquellas imágenes relacionadas con especializaciones informativas, como deportes, cultura, etc. Su intención es destacar, proponer nuevas formas que llamen la atención de un público acostumbrado a ver siempre fotografías muy similares

Dentro del género documental – decidamos o no ubicarlo dentro de una llamada fotografía informativa – podemos encontrar a la fotografía periodística, es decir, aquella que es difundida a través de medios de comunicación y que aborda gráficamente temas de interés y actualidad noticiosa. Son actuales aquellos acontecimientos “que despiertan la conciencia del público y lo preparan para actuar.”<sup>56</sup>

Existen varios géneros dentro del denominado fotoperiodismo, y estos coinciden con los géneros de periodismo escrito en sus principales características e intenciones.

La fotonoticia se integra de una o varias fotografías que dan cuenta de un acontecimiento de actualidad noticiosa.

El reportaje suele contar con una serie de fotografías que capturan la médula y el fulgor de una historia,<sup>57</sup> y en ocasiones son acompañadas de un texto que complementa la información presentada. Según Cartier-Bresson, el reportaje es una labor en la que el fotógrafo captura un acontecimiento o impresión, a través del uso del ojo, la mente y el corazón.<sup>58</sup>

“La característica clave del reportaje fotográfico es, pues, la secuencialidad. No se trata de una simple colocación de una fotografía detrás de otra, sino de establecer una relación entre ellas para que adquieran una *significación* [<sup>59</sup>] añadida que sea la que dé el valor definitivo al reportaje.”<sup>60</sup>

El reportaje fotográfico, según Mariano Cebrián (1992), detalla un acontecimiento complejo vinculado a una realidad informativa inmediata, en cuya realización el fotógrafo deberá dar preferencia al interés informativo y adaptarse a las circunstancias de los hechos.

László Moholy-Nagy describe al reportaje como una de las variedades de visión fotográfica, “la visión exacta mediante la fijación normal de las apariencias de las cosas”<sup>61</sup>.

Destaca además en este género la originalidad, pues al ser una labor cuya realización es más tardada que una foto noticiosa, debe proponer algo

---

<sup>56</sup> Lourdes Romero, *La realidad construida en el periodismo*, pág. 15

<sup>57</sup> Henri Cartier-Bresson, “El instante decisivo” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pág. 222

<sup>58</sup> Vid Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar... op. cit.*, pág. 17

<sup>59</sup> Subrayado propio. Esta característica del reportaje hace alusión a la sintaxis, descrita por Roland Barthes como un nivel más elevado de connotación en el que no sólo importa la propia imagen, sino su relación con las demás que integran el proyecto fotográfico.

<sup>60</sup> Mariano Cebrián Herreros, *op. cit.*, pág. 377

<sup>61</sup> László Moholy-Nagy, “Del pigmento a la luz” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pág. 193

distinto a aquellas imágenes que ya han sido publicadas respecto al tema que se trata.

El reportaje presenta diversas modalidades, según el enfoque y tratamiento del tema. Mariano Cebrián (1992) les divide en: reportaje de noticia, sobre un tema de valor noticioso por su inmediatez y complejidad; reportaje de denuncia, cuya finalidad es llamar la atención del público a un tema que requiere de concientización social; reportaje de archivo, que emplea imágenes antiguas para recordar una situación del pasado; reportaje espectacular, que se refiere a un tema trascendental e impactante, como un desastre natural; reportaje costumbrista, que recurre a temas de la vida cotidiana; reportaje científico, enfocado a temas de interés científico o técnico, y reportaje atemporal, que profundizan en un tema que no es de actualidad, pero que, al ser bien realizado, despierta el interés del público.

El ensayo fotográfico es un género más libre en cuanto a su temática, integrado por varias imágenes con una relación coherente y que dan cuenta detallada de un tema, explotando no sólo la información, sino el aspecto visual.

Se trata pues de una forma de articular imágenes para brindar un mensaje completo apoyado en la armonía visual no sólo de cada elemento, sino del todo resultante.

En cuanto a la forma de opinar dentro del fotoperiodismo, pueden citarse varias figuras retóricas empleadas dentro de la composición de una imagen. Daniel Prieto Castillo, en su libro *Diseño y Comunicación*, menciona dos de las más importantes: sinécdoque, o la representación del todo por sus partes, e hipérbolo, o la exageración visual en la que un elemento ocupa un espacio mayor dentro de la imagen al que normalmente le correspondería.

También se puede opinar a través de la ironía, que alude a lo contrario de lo que se muestra en la imagen como burla; la metáfora, que compara dos contenidos, y la metonimia, que alude a un objeto a través de otro que le sustituye.<sup>62</sup>

Independientemente del género del que se trate, es importante mencionar la relación entre texto y fotografía. “La foto de prensa como texto icónico autónomo puede ser visible y legible, adecuado y comprensible sin necesidad de una «leyenda» o texto escrito que lo acompañe”<sup>63</sup>; no obstante, hay veces en que algunos datos concretos – nombre, fecha exacta, datos duros – no pueden ser dichos por la imagen, y para ello se complementa la información con un pie de foto.

El pie de foto “es el conjunto de marcas informativas que tienden a explicitar en un registro escrito elementos espaciales, temporales y actoriales de la foto. Todas estas marcas informativas son (desde la teoría semiótica)

---

<sup>62</sup> Vid Abreu citado en: Ulises Castellanos, *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*, pág. 48

<sup>63</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, pág. 71

referencias espacio-temporales...”<sup>64</sup>. No obstante su innegable importancia, no debe considerársele como un elemento obligatorio.

La existencia de apoyo lingüístico, no debe hacernos suponer una supremacía del texto escrito sobre la foto, pues ambos entes comunicativos son distintos y cada uno posee diferentes particularidades y posibilidades discursivas. La foto de prensa y el texto escrito son entonces elementos valiosos en su individualidad y que pueden enriquecerse uno al otro y mejorar los procesos cognoscitivos del lector.<sup>65</sup>

Además del pie de foto, existen otras relaciones del texto con la imagen periodística, como son la yuxtaposición de los discursos visual y escrito, la leyenda al interior del cuadro, la inclusión de elementos lingüísticos a la imagen (como el uso de globos o texto de apoyo) y la existencia de texto escrito dentro del encuadre.<sup>66</sup>

Aunque no es asunto de este ensayo, cabe mencionar que al hablar de fotoperiodismo también cobra importancia la edición de cada imagen, así como su ubicación en el periódico. Bajo estos parámetros, pueden realizarse tres tipos de análisis: bajo códigos ópticos (registro de la imagen y cualidades técnicas), del tratamiento (procedimientos que resaltan aspectos de interés o pulen la imagen según lo que se quiere destacar para la nota) y de compaginación (inserción de la foto en un espacio periodístico, diseño).<sup>67</sup>

Como se observa con estas clasificaciones, los límites entre los géneros son sumamente delgados. A pesar de que, según Cartier-Bresson, la brevedad del momento en que se hace la fotografía evita cualquier intención de hacer arte<sup>68</sup>, una fotografía periodística – cuyo fin primordial siempre es la información –, debido a sus cualidades estéticas puede también contemplarse como artística.

Al tratarse de una creación humana, que abarca un plano objetivo y otro íntimamente relacionado con la existencia del ser humano, la clasificación de los géneros no puede ser cuadrada, así que la creación de proyectos fotográficos no puede limitarse por seguir estas reglas, sino que su preocupación debe ser – más allá de cumplir con las características del género – proponer, innovar y comunicar eficientemente el contenido que se tiene como propósito.

“Tampoco importa saber si la fotografía es o no arte... La fotografía por el hecho mismo de que sólo puede ser reproducida en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones, de allí su valor documental y si a esto se añade sensibilidad y comprensión

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, pág. 74

<sup>65</sup> *Vid Ibidem*, pág. 77

<sup>66</sup> Manuel Alonso Erausquin, *op. cit.*, pág. 72

<sup>67</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, pág. 88

<sup>68</sup> *Vid Henri Cartier-Bresson, Fotografiar... op. cit.*, pág. 24

del asunto... creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la producción social, a la cual todos debemos contribuir.”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Tina Modotti en: Rebeca Monroy Nasr, “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940” en: Rosa Casanova, *et al*, *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, pág. 131

## ***II.La fotografía en México***

## 2.1 Esbozo histórico de la fotografía en México<sup>1</sup>

*Precisamente en esta etapa crítica, en el siglo XIX, se inventaron las imágenes técnicas a fin de hacer los textos nuevamente imaginables, para colmarlos de magia y, así, superar la crisis de la historia.*

**Vilém Flusser**

Si bien es cierto que los textos no requieren de la imagen para ser mágicos, también es verdad que la fotografía surge en una etapa crítica, en que las sociedades comienzan a autenticarse y buscar en sí mismas una identidad que les fortalezca.

La primera fotografía de que se tiene registro fue tomada por Joseph Nicéphor Niépce en 1826; no obstante, desde siglos atrás se habían empleado mecanismos similares a los de la cámara para obtener imágenes, que no habían logrado ser fijadas de forma permanente. Ocho años más tarde, en 1834, Henry Fox Talbot presentó al mundo el proceso de negativo-positivo.

En 1839, año oficial del nacimiento de la fotografía<sup>2</sup>, llegó a México, por el puerto de Veracruz, Louis Prelier, comerciante francés que traía las hasta entonces desconocidas cámaras al país y que realizó las primeras vistas del mismo. Los primeros equipos fotográficos eran costosos y complicados, poco accesibles a la mayoría; sin embargo, con el paso de las décadas la tecnología pudo ser adquirida por más personas.

El primer retratista que se publicitó en México (abril, 1841) fue el austríaco Emanuel von Friedrichsthal, quien visitó Yucatán para realizar daguerrotipos. En un principio fueron muchos los extranjeros que llegaron a México con la novedad de la fotografía, y se supone a Joaquín Díaz González como el primer mexicano en ejercer este oficio, en 1844. Para mayo de 1850, la práctica fotográfica era ya tan popular que surgió una revista semanal que, a pesar de no abordar temas fotográficos sino literarios y sociales, se titulaba *El Daguerrotipio* a fin de indicar la veracidad de sus contenidos.<sup>3</sup>

Ese mismo año cobra gran importancia el ambrotipo, técnica que resultaba muy económica y más veloz y que fue empleada con frecuencia para retratos a los que la sociedad investía de un carácter mágico.

En 1855 comenzó a utilizarse el retrato de los delincuentes como una práctica de seguridad, siendo incluso legalizada en el "Reglamento para

---

<sup>1</sup> Apartado redactado con apoyo de la investigación encontrada en los libros *160 años de fotografía en México e Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*

<sup>2</sup> Vid Estela Treviño y Martha Jarquín, "Breve cronología de la fotografía" en: *160 años de fotografía en México*, pág. 21

<sup>3</sup> Vid Rosa Casanova, "De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890", en: Rosa Casanova, *et al, op. cit.*, págs. 4 y 7

asegurar la identidad de los reos cuyas causas se sigan en la Ciudad de México”. Fue así como la fotografía se convirtió también en una herramienta del estado opresor, calificativo irrefutable al contemplar cómo la medida de registro se extendió a sirvientes y prostitutas o “mujeres públicas”.<sup>4</sup>

En la segunda mitad del siglo XIX fotógrafos como Claudio Linati, Karl Nebel y Johann Moritz Rugendas comenzaron a realizar fotografías que retrataban las costumbres y oficios existentes en el país, y otros como Pàl Rojti, Halsey y Desiré Charnay se dedicaron a la creación de vistas urbanas y de paisaje. Las obras de modernización como la construcción de ferrocarriles promovieron una mayor creación de imágenes, entre las que destacaron las de Alfred Saint Ange Briquet, William Henry Jackson y Octaviano de la Mora.

Con la llegada del emperador Fernando Maximiliano de Habsburgo en 1864, la fotografía comienza a utilizarse con fines de autenticación política. Es así como sus retratos, junto con los de la emperatriz María Carlota (Amalia Augusta Victoria Clementina Leopoldina de Bélgica) – realizados por Giuseppe Malovich, Robert Bingham y Francois Aubert – fueron exhibidos en sitios públicos y difundidos por medio de *cartes-de-visite*. Aubert retrataría más tarde la derrota del imperio y la entrada de Benito Juárez a la capital en 1867.<sup>5</sup>

José Yves Limantour, ministro de Hacienda, encargó a Guillermo Kahlo fotografías de edificios y monumentos virreinales para la Celebración del Centenario de la Independencia. Este trabajo fue realizado entre 1904 y 1908. Aparte de él, y también por estas fechas, otros fotógrafos como Hugo Brehme, F. L. Clarke, José María Lupercio y Heliodoro J. Gutiérrez se dedicaron a crear imágenes de paisaje rural y urbano.

El porfiriato promovió un marcado interés en la historia mexicana, con lo cual la fotografía se volcó sobre estudios antropológicos. Paradójicamente, el Museo Nacional de la Ciudad de México realizó un inventario de grupos étnicos del país, aún cuando la realidad de aquellos tiempos (no muy distintos de los presentes, aún después de la Revolución) era su exclusión por mantenerse firmes en sus usos y costumbres que no encajaban en un sistema en el que reinaba (y continúa reinando) la propiedad privada y una cuestionable idea del progreso.

En 1893 se publicó en El Universal el primer aviso comercial ilustrado con una fotografía. En los años siguientes, con el creciente uso de la técnica del fotograbado, surgieron importantes publicaciones como la revista El Mundo (1894), el periódico El imparcial (1896), Tiempo Ilustrado, El Universal Ilustrado y la Semana Ilustrada, entre otras, en las que destacó el periodismo ilustrado.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Vid *Ibidem*, pág. 9

<sup>5</sup> Vid *Ibidem*, pág. 15

<sup>6</sup> Cfr Alberto del Castillo Troncoso, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”, en: Rosa Casanova, *et al*, *op. cit.* pág. 67 y Claudia Canales, “Cronología” en: *Ibidem*, pág. 272

La fotografía periodística, como tal, puede considerarse gestada en la revolución, donde resaltan las imágenes de Casasola, cuyo mérito no es individual, sino de una serie de fotógrafos que registraron los acontecimientos de esa época. Ya antes habían existido fotografías de tipo documental; por ejemplo, en 1846 cuando Estados Unidos declaró la guerra a México, aunque en ese tiempo - y en la contienda de Crimea entre 1854 y 1856 – las imágenes realizadas, aún cuando son las primeras imágenes bélicas del país y “los daguerrotipos más antiguos que se conservan en archivos públicos”<sup>7</sup>, no captaron la dimensión de los conflictos, debido en parte a las limitaciones técnicas del proceso fotográfico en esas fechas, en que los tiempos de exposición eran más largos.<sup>8</sup> Es en estos años en los que también cobran suma importancia las vistas documentales realizadas por camarógrafos como los Hermanos Alva.

En 1911 Agustín Víctor Casasola, Abraham Lupercio, Eduardo Melhado, Ezequiel Álvarez Tostado y Antonio Garduño formaron la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa de la Ciudad de México.

En 1919 Enrique Macías, fotógrafo experimental, realizó los primeros retratos a color.

1920 es un año importante para el fotoperiodismo, debido a que el rotograbado sustituyó a la prensa plana, que tenía una baja calidad tonal. Esto no sólo significó imágenes mejor impresas y con más detalle, sino mayor tiraje. Para esta fecha surgió una publicación ilustrada que compartiría importancia con el ya existente *Universal Ilustrado: Zig-Zag*, editada por Pedro Malabehar. Enrique Díaz – asociado con Enrique Delgado, Luiz Zendejas y Manuel García – formó en este año su agencia informativa *Fotografías de Actualidad*, la cual destacó por sus imágenes de cuidada y propositiva composición.<sup>9</sup>

En 1929 Tina Modotti – quien participara como fotógrafa en *El Machete*, órgano de Difusión del Partido Comunista de México – fue deportada, tras haber expuesto semanas antes en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional (Templo de San Agustín) de la UNAM.

Entre los años treinta y los cuarenta comenzaron a utilizarse en México las cámaras de 35 mm, además de que existían ya ventajas técnicas como materiales fotosensibles más veloces, lo cual facilitó el trabajo del fotoperiodista.

Esta época es llamada por Rebeca Monroy Nasr como “la época de oro” debido a la gran aportación gráfica en medios impresos que saltaron del mero registro a la agudeza visual. Destacan en este caso la revista *Hoy*, que dirigió Regino Hernández Llergo, y *Rotofoto*, de José Pagés Llergo. Esta última publicación dio un valor único a la imagen como portadora de información y mantuvo poca solemnidad al tratar temas de la vida pública.

---

<sup>7</sup> Francisco Reyes Palma en: *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*, pág. 6

<sup>8</sup> Vid Rosa Casanova, *op. cit.*, pág. 4

<sup>9</sup> Vid Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, págs. 125-126

En la década de los treinta visitaron nuestro país importantes personajes de la fotografía como Paul Strand, Sergei Eisenstein y Henri Cartier-Bresson. Este último montaría una exposición con Manuel Álvarez Bravo en Bellas Artes en 1935. En estos años destacan también fotógrafos como Aurora Eugenia Latapi, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero y Antonio Reynoso.

Entre 1935<sup>10</sup> y 1939<sup>11</sup> (según la fuente que se consulte) llegaron a México los hermanos Mayo, como refugiados de la guerra civil española. Estos cinco personajes serían de suma importancia para el fotoperiodismo, debido a la gran cantidad de acontecimientos que cubrieron, incluida la matanza de octubre del 68.

En 1945 Héctor García, con la finalidad de ejercer su profesión obedeciendo únicamente a su conciencia y compromiso<sup>12</sup>, organizó una agencia llamada Fotopress.

Dos años más tarde se llevó a cabo la primera exposición de fotoperiodismo, titulada *Palpitaciones de la vida nacional, México visto por fotógrafos de prensa*, instalada en el Palacio de Bellas Artes e inaugurada por el entonces presidente Miguel Alemán. También en 1947, Manuel Álvarez Bravo comienza a impartir clases en el Instituto Cinematográfico Mexicano, y más tarde, hacia mediados de los sesenta, sería docente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, de la UNAM.

En 1949 nace el Club Fotográfico de México, CFM, promovido por Mario Sabate, Francisco Vives, López Aguado, Ángel Ituarte y Enrique Segarra. Este Club propiciaría la organización de grupos independientes que conformarían después el Consejo Mexicano de Fotografía.

El Fondo Editorial de la Plástica Mexicana es creado en 1959 por Manuel Álvarez Bravo, Rafael Carrillo, Carlos Pellicer y Leopoldo Méndez, con la intención de promover la publicación de libros de arte nacional.

En la década de los cincuentas destacan ya tres figuras de suma importancia para la fotografía: Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya, quienes “maduraron como fotógrafos haciendo la crónica de los sucesos que la ciudad de México, en tránsito hacia la condición de metrópoli, ofrecía como noticia, rareza, costumbre o espectáculo.”<sup>13</sup>

En 1968 – año en que el estado reprime al movimiento estudiantil que evidenciaba a una sociedad inconforme, cambiante y ávida de nuevas oportunidades y dignas condiciones de vida –, varios fotógrafos como Enrique Metinides, Dávila Arellano, Rodrigo Moya, Héctor García y los hermanos Mayo, entre otros, documentaron los hechos; no obstante, el ejército y Gobernación les decomisaron la mayoría de los rollos. En casos en que las

---

<sup>10</sup> Estela Treviño y Martha Jarquín, *op. cit.*, pág. 22

<sup>11</sup> Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, pág. 136

<sup>12</sup> *Vid* Estela Treviño y Martha Jarquín, *op. cit.*, pág. 22

<sup>13</sup> Alfonso Morales, “La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970”, en: Rosa Casanova, *et al*, *op. cit.*, pág. 199

imágenes no fueron desaparecidas, también se dio la autocensura, por la cual muchas fotografías de este histórico suceso continúan siendo inéditas. Entre las publicaciones que dejaron constancia de lo sucedido en Tlatelolco destacan *Life en español* y *Siempre!*<sup>14</sup>

En los años setenta surgieron varias revistas como *Fotoguía* y *Fotozoom*, con la finalidad de promover la fotografía en el país.

En 1975 Manuel Álvarez Bravo – cuya sensibilidad le permitiera captar imágenes extraordinarias a partir de lo cotidiano<sup>15</sup> - recibió el Premio Nacional de las Artes como reconocimiento a su obra fotográfica. Ese mismo año la Escuela Activa de Fotografía fue fundada por Ernesto Machado.

En 1976 fue creada la Fototeca Nacional en Pachuca, Hidalgo, con el material del Fondo Casasola adquirido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ocho años más tarde, sería inaugurado el Museo de la Fotografía.

También en ese año nace el grupo *Fotógrafos Independientes*, con profesionales como Adolfo Patiño, Agustín Martínez Castro y Rogelio Villareal, entre otros. Más tarde se integrarían personajes como Carla Rippey y Esteban Azamar, y el grupo cambiaría su nombre a *Peyote y la compañía*. Su finalidad fue acercar la fotografía a lugares populares y concurridos como los mercados y los parques.

Ese mismo año aconteció un atentado contra la libertad de expresión, el golpe a *Excélsior*, dirigido por Julio Scherer, quien fundaría la revista *Proceso*, en la que poco a poco la fotografía da adquirido valor como un género informativo en sí mismo, sobre todo en la actualidad con la coordinación de Marco Antonio Cruz.

En 1977 Fernando Bastón fundó la *Sociedad de Autores de Obras Fotográficas* para defender la autoría de las imágenes producidas. Este dato trasciende por el factor de que en esa misma década decenas de fotoperiodistas iniciaron la lucha por el reconocimiento de su labor en los medios impresos. También ese año nació el periódico *Unomásuno*, que es la primera publicación diaria en otorgar un valor a la fotografía, como un ente autónomo de información. Destacan en este medio varios propositivos reporteros como Pedro Valtierra, Martha Zarak y Crista Cowrie.

En 1978, el Consejo Mexicano de Fotografía, CMF, creado un año antes, organizó el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* y la *Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea* en el Museo de Arte Moderno. (*Hecho en Latinoamérica*, cuya muestra se presentaría en 1979 en Venecia, Nueva York y Turín)

La Primera Bienal de Fotografía se realizó en 1980, con la participación de 140 fotógrafos, y auspiciada por el INBA. Los miembros del jurado fueron Enrique Bostelmann, Alfredo Joskowickz, Carlos Jurado y Antonio Rodríguez.

---

<sup>14</sup> Vid, *ibidem*, págs. 205-206

<sup>15</sup> Vid Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, págs. 132

Ese mismo año el CMF inauguró su sede, la Casa de la Fotografía, con la finalidad de promover la fotografía del país y América Latina.

En 1982 el Museo de Arte Moderno del INBA asignó a manera de homenaje una sala permanente para exhibir el trabajo que Manuel Álvarez Bravo había donado al museo.

Una de las más sustanciosas exposiciones mexicanas a nivel internacional fue la *Mexicansk Fotografi*, presentada en el Kulturhuseth de Estocolmo en 1982, con obras de Romualdo García, Hugo Brehme, Tina Modotti, Agustín Víctor Casasola, los hermanos Mayo, Manuel Álvarez Bravo, Enrique Bostelmann, Mariana Yampolsky, José Luis Neyra, Antonio Reynoso, Héctor García, Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Paulina Lavista, Graciela Iturbide, Carlos Blanco, Rafael Doniz, Pedro Valtierra, Adrián Bodek, Lourdes Grobet, Victoria Blasco, Pablo Ortiz Monasterio y José Ángel Rodríguez.<sup>16</sup>

En 1984 el CMF formó la primera biblioteca pública especializada en fotografía, cuyo acervo pasaría a formar parte de la biblioteca del Centro de la Imagen en 1994.

También en ese año, fue fundado el diario *La Jornada*, en el que Pedro Valtierra dirige el área fotográfica, en la que Fabrizio León, Andrés Garay, Marco Antonio Cruz y Rubén Pax propondrían nuevas formas estéticas y conceptuales para presentar la noticia, y lucharían por el reconocimiento de la labor del fotoperiodista, que no solía contar con el crédito de su trabajo.

En 1985 el CUEC suspendió el taller permanente de fotografía, en el que se encontraban maestros de la talla de Nacho López, Lola Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa. Esto representa un paso atrás para la educación fotográfica en México, al significar un espacio menos para la formación de nuevos profesionales.

En 1991 se funda la Escuela de Fotografía Nacho López, que a lo largo de su existencia ha brindado al país a numerosos fotoperiodistas.

El INAH creó en 1992 el Sistema Nacional de Fototecas, SINAFO, con la finalidad de proteger, rescatar, conservar, catalogar, reproducir y difundir sus acervos.<sup>17</sup>

En 1993 se llevó a cabo la primera edición del Festival Fotoseptiembre, cuya finalidad es conseguir espacio para la exhibición de obras fotográficas. También en este año inicia la primera edición de la Bienal de Fotoperiodismo, que en ese año tuvo como jurado a Fabrizio León, Eniac Martínez, Patricia Mendoza, Pedro Valtierra y Aarón Sánchez.

En 1994 se funda el Centro de la Imagen, espacio para exhibir y promover la fotografía y lenguajes alternativos en México. La revista *Luna Córnea*, nacida un año antes con el objetivo de promover la crítica, la teoría y el análisis de la fotografía, pasa a formar parte de este Centro.

---

<sup>16</sup> Vid Estela Treviño y Martha Jarquín, *op. cit.*, págs. 24-25

<sup>17</sup> Vid *Ibidem*, pág. 26

El Sistema Nacional de Fototecas promueve en 1997 la creación de la revista *Alquimia*, como un órgano de difusión especializado en historia y conservación de fotografía.

Actualmente, observamos en el país, y más específicamente en las políticas federales, un desprecio total a la cultura. Así, la fotografía nada contra corriente, sin apoyo, sin recursos y cada vez con menos espacios viables para la formación de nuevos profesionales de la lente. Aquellos que se interesan en una labor de esta índole, deben tener el empeño suficiente para formarse como autodidactas y sostener proyectos que no tienen cabida en un sistema interesado únicamente en la moneda. Prueba de ello, las decenas de fotoperiodistas que se educan en la práctica laboral, los profesores que dan clases por *amor al arte*, sin la posibilidad de vivir de ello, y las publicaciones especializadas que sólo son publicadas cada que alcanzan los recursos.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Como ejemplo, la revista *Luna Córnea*, que dejó de publicarse dos años hasta el número 31 dedicado a Nacho López y presentado en mayo de 2008.

## 2.2. La ética del fotógrafo

*El ojo es algo que se tiene desde el nacimiento. Si se le utiliza bien, se puede luchar contra los poderes maléficos que infectan a los medios de comunicación.*

**Robert Doisneau**

La fotografía nos brinda una representación de la realidad de tal semejanza que pareciera que miramos a través de una ventana; por ello Flusser afirma que este factor objetivo hace que el observador confíe en ellas *como en sus ojos*.<sup>19</sup>

Flusser lleva a tal grado el enaltecimiento de la imagen, que asume que ésta sustituirá al texto, lo cual me parece improbable al considerarles – como ya se mencionó previamente en este ensayo – dos entes significantes distintos y con únicas particularidades.

Lo que sí nos explica su aseveración, es el gran poder que tiene una imagen fotográfica, cuyo grado de iconicidad conduce al público a una actitud acrítica respecto a ella. Lo necesario es promover la conciencia de que, sin importar la semejanza de una imagen con la realidad, jamás será la realidad en sí misma. Siempre habrá una diferencia entre el objeto en sí y su representación, en la cual existe la intervención humana, mediante la decisión del encuadre, la iluminación, el tema, el procedimiento, los materiales, etc.

Justamente este nivel de semejanza con la realidad, fue lo que hizo que la fotografía fuera acogida por el periodismo como un modo eficaz de informar, característica que, a la par, le hace también útil a los intereses de manipulación.

“El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente.”<sup>20</sup>

Según Prieto Castillo, la principal función de una fotografía es de tipo documental: “un documento es, no sólo un testimonio de algo, sino también una reiteración, una muestra de una situación o de un individuo.”<sup>21</sup> Su segunda función es la enfatización, que depende directamente del marco de referencia del fotógrafo, que es quien decide qué ocupa el primer plano, qué es enmarcado y qué es lo que queda fuera de una imagen; de aquí que

---

<sup>19</sup> Vilém Flusser, *op.cit.*, pág. 18

<sup>20</sup> W. Eugene Smith “Fotoperiodismo” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pág. 209

<sup>21</sup> Daniel Prieto Castillo, *op. cit.*, pág. 156

siempre exista una subjetividad, que no es lo mismo a mentir o falsear la información.

Vilém Flusser afirma que el fotógrafo “programa la conducta de los observadores”<sup>22</sup>, lo cual sin duda alguna me parece exagerado, debido a que, como ya se mencionó, la conducta y respuesta de cada individuo depende de un amplio contexto en el que se mezclan conocimientos, vivencias, características sociales, económicas, políticas y formativas del entorno en que se vive, etc. Lo que sí es verdad es que el creador de la imagen tiene una responsabilidad enorme en sus manos al momento de disparar y difundir una imagen.

Los medios son, como dice Lourdes Romero, generadores del presente social. Es a partir de los trabajos periodísticos que los seres humanos nos acercamos a acontecimientos y lugares lejanos, nos enteramos y nos damos idea de lo que es el mundo y la realidad en que habitamos. Su función no es simplemente transmitir información, sino construir una realidad social.<sup>23</sup> De aquí la necesidad de una ética para la práctica del fotoperiodismo.

Eugene Smith (1948) sostiene que el fotoperiodista no puede ser objetivo, debido a que tiene un enfoque personal. Niceto Blázquez (1994), por el contrario, afirma que la idea de que la objetividad es una utopía irrealizable lleva a los periodistas a desacreditar su profesión y minar su razón de existir, al no cumplir con una exigencia legítima del público que es la verdad.

El documentalista Carlos Mendoza, director de *canalseisdejulio*, a mi parecer, aclara el asunto de la subjetividad y la objetividad, como falsos sinónimos de la mentira y la verdad; según él, se debe contar con un soporte de datos suficientes al momento de presentar una imagen o información, es decir, la elección de los mensajes que producimos no puede ser en ningún momento una decisión arbitraria: “Lo fundamental es que uno sienta que está siendo honesto”.

Esta es sin duda la propuesta deontológica que me parece más apropiada, pues reconoce a la fotografía como una labor creativa que, por tanto, sin importar su género, implicará subjetividad en las decisiones técnicas, estéticas y conceptuales, lo cual no influirá directamente en la confiabilidad y veracidad de una imagen si su creador actúa de un modo responsable y con el único interés de informar.

Uno de los aspectos que conllevan una valoración nuestra y que deben ser cuidados minuciosamente es el encuadre, pues con él se delimita qué será visto por el público. El fotógrafo debe preocuparse siempre por no ocultar, intencionalmente o por descuido, información que sea útil para que el espectador comprenda una determinada situación de la realidad.

Resulta también indispensable el no descontextualizar la información que brinda una imagen, pues de lo contrario puede provocarse un desastre, al exacerbar a la población con información falsa, o caer en lo que Prieto

---

<sup>22</sup> Vilém Flusser, *op. cit.*, pág. 30

<sup>23</sup> Vid Lourdes Romero, *op. cit.*, pág. 15

Castillo denomina como fetiche, es decir, “aquello que parece visible y hace invisible sus reales causas, que parcializa u ocupa totalmente algo, que ofrece un rostro y aparece como si detrás no hubiera nada más”<sup>24</sup>, lo cual conduce al público a una subestimación de la información que se le ofrece.

En el ensayo *La fotografía como una de las bellas artes*, Charles H. Caffin habla de la manipulación de las imágenes, desde su aspecto más simple de corrección de tonos, hasta la posibilidad de eliminar partes de las mismas, y divide a los fotógrafos en dos: los honestos y “los otros – no puedo llamarles deshonestos –”,<sup>25</sup> siendo los primeros aquellos que sólo modifican algunos aspectos que derivarán en la obtención de un positivado correcto, mientras que “los otros” no tienen recato alguno al alterar cualquier aspecto de la imagen.

Al respecto, Henri Cartier-Bresson admite que la labor del fotógrafo es “[...] fijar la realidad pero no manipularla ni durante la toma, ni en el laboratorio jugando a las cocinitas.”<sup>26</sup> Es por tanto su deber respetar el ambiente, integrar el contexto, evitar cualquier truco que atente contra la verdad y ser lo más discreto posible a fin de no intervenir<sup>27</sup>.

El tema de la intervención y de la manipulación de la imagen es sin lugar a dudas controversial e importante. ¿Hasta dónde debe intervenir el fotógrafo en la realidad a fotografiar? Los aspectos éticos se denominan como tales debido a que la decisión final radica en cada individuo. Personalmente, considero mejor pasar lo más inadvertido posible, tanto por la riqueza que brinda la espontaneidad, como por no alterar la realidad a fotografiar, o alterarla lo menos posible, puesto que siempre impone y modifica las circunstancias la presencia de una cámara.

“Siempre estamos destinados a llegar como intrusos. Por eso, es esencial acercarse al sujeto de puntillas, aun si el sujeto es una naturaleza muerta. Una mano de seda y un ojo de lince es lo que deberíamos tener todos.”<sup>28</sup>

Sin duda alguna habrá quien considere puristas estas intenciones, y quizá, ciertamente, por una parte pueden calificarse así; no obstante, defiendo el que el uso del flash, el protagonismo y, más aún, la invitación a que los personajes posen de tal o cual forma sean evitados dentro de lo posible.

Este aspecto de las poses va más allá del respeto al ambiente que se desea capturar, pues implica también una simulación de una realidad no existente.

En el ensayo *Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención*, José Antonio Rodríguez cita a Francisco Mata, que menciona la posibilidad de intervenir en el acto fotográfico, y a Guillermo Castrejón, quien aclara que la

---

<sup>24</sup> Daniel Prieto Castillo, *op. cit.*, pág. 12

<sup>25</sup> Charles H. Caffin, *op. cit.*, pág. 101

<sup>26</sup> Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar... op. cit.*, pág. 19

<sup>27</sup> Henri Cartier-Bresson llevó a tal grado la discreción, que evitó ser fotografiado para no ser reconocido y poder pasar inadvertido y, así, poder observar y no alterar las actitudes y condiciones naturales del lugar en que se presentara.

<sup>28</sup> Henri Cartier-Bresson, “El instante... *op. cit.*, pág. 225

imagen que no ha podido captarse espontáneamente, puede ser fabricada por el fotógrafo.

Conozco a fotógrafos – que respeto profundamente y cuyo trabajo me parece valioso – que piden a las personas que adquieran tal o cual actitud, que se muevan a un lugar más iluminado o pintoresco o que muevan determinados objetos para acondicionar su escena, bajo el argumento de que tienen el tiempo limitado y esperar a que se presentaran las características que requieren en la imagen les llevaría todo el día. Montar así una fotografía, desde mi punto de vista, es falsear la realidad, pues aunque represente una idea o situación cierta, se está mostrando como algo que verdaderamente existió tal cual, por lo que en los casos en que sea estrictamente necesario debería aclararse su naturaleza al público.

En el caso de la manipulación de la imagen, ésta se puede llevar a cabo con tres finalidades: mejorar los valores estéticos, enfatizar el código conceptual para reforzar un dato cierto o alterar el contenido de la fotografía para degenerarlo en una falsedad.

En el aspecto estético y de reforzamiento conceptual, me parece que existen dos niveles, siendo el primero aquel que se limita a mejorar una imagen, a fin de obtener una imagen con mayores valores estéticos o con mayor claridad conceptual, mediante la alteración de los tonos, colores, zonas sobre o sub expuestas o grados de nitidez. El segundo, a pesar de contar con los mismos objetivos, es aquél en el que se corta la imagen, es decir, se reduce el encuadre y, por tanto, se produce una nueva fotografía. Este nivel de manipulación me parece perjudicial en dos sentidos: primero, porque la imagen que se presenta no es la que se fabricó realmente, y segundo – y más importante para la formación del fotógrafo – porque el permitirse la libertad de recortar a placer las fotografías, deviene en un menor esfuerzo del profesional por lograr capturar en un instante una imagen valiosa estética y conceptualmente, a sabiendas de que puede reconstruirla más tarde.

La finalidad de manipulación que me parece sin duda alguna grave y que debería prohibir cualquier código ético con que se rija un fotoperiodista, es el de la degeneración del contenido de una imagen en una falsedad<sup>29</sup>. Como ya se explicó previamente, la fotografía representa para el espectador un grado de realidad y, por tanto, de confiabilidad, y el aprovecharse de estas características para brindar información falsa es una falta de respeto a la verdad y a los receptores del mensaje.

Niceto Blázquez – de forma extremista – desglosa el problema ético que representa la imagen y menciona varios factores a considerar al referirse a la responsabilidad del fotógrafo:<sup>30</sup>

- a) Razón frente a imaginación: El fotoperiodista debe recordar que, en su labor, más allá de sus sentimientos y su imaginación, reina la razón.

---

<sup>29</sup> Lo cual se aplica por igual a la acción de montar una escena y presentarla como verdadera.

<sup>30</sup> Vid Niceto Blázquez, *op. cit.*, págs. 408-416

- b) La imagen no es reproducción, sino representación: Cualquier fotografía representa figurativamente a la realidad; no es la realidad en sí misma y tampoco es una reproducción, es decir, no realiza el mismo acto, cosa o acontecimiento objetivo.
- c) Influjos de la imagen en el público: La fotografía, difundida a un gran número de receptores, influye en su visión de la realidad. El influjo puede ser por enseñanza, basada en la imitación; por sugestión, provocada por una imagen fascinadora, que provoca tal conmoción que el receptor pierde libertad de decisión, o hipnotizante, en el cual se conduce al espectador a la alienación de la realidad, con lo cual queda sumergido en el mundo “fantasmal” de la imagen.
- d) La imagen posee un mensaje o contenido objetivo: Toda imagen posee una intencionalidad y un contenido, en cuyo caso lo poco ético resultaría la ocultación de información esencial para la comprensión del tema que se desarrolla.
- e) La imagen es un arma de manipulación: Según Blázquez “corremos el peligro de vivir iconizados”, sobre todo si se considera que la imagen – que “genera o puede generar una peligrosa y dulce fascinación por lo superficial” – es una panacea cultural.

La postura de Blázquez, aunque respetable, me parece una exageración. Es cierto que la imagen puede ser – y ha sido – utilizada para manipular y malinformar; no obstante, ni debe considerarse al público como una masa estúpida y moldeable, ni puede hablarse de la fotografía como un ente diabólico cuyo mal es inherente a sí misma.

Una fotografía jamás hipnotizará a ningún ser humano, ni una imagen de un suicidio será “pista orientativa de suicidios en cadena”<sup>31</sup>, pues el receptor de los mensajes tiene, sobre todas las cosas, un poder de decisión, así como una serie de conocimientos y sentido del juicio como para asumir una posición determinada frente a la fotografía.

Blázquez sin duda alguna tiene una buena intención, enfocada sobre todo al respeto que el público merece recibir a través de información veraz, completa e imparcial proveniente de periodistas comprometidos, lo cual me parece incuestionable; no obstante, su extrema postura denota un desconocimiento de la naturaleza y de las posibilidades fotográficas, pues de ser así comprendería que una imagen de esta índole no es “fantasmal” sino portadora de mensajes realizados por personas con intenciones que pueden ser tanto humanitarias y justas como –ahí sí – macabras. Por tanto, una imagen no es buena o mala porque así lo dicte su naturaleza, sino por quien la crea.

Al hablar de fotoperiodismo, debe aclararse que el fotógrafo no es el único responsable del uso que se hace de las imágenes, pues éstas pasan por las manos de terceros como editores, diseñadores, etcétera. En este caso, la tarea del periodista es luchar porque en la publicación se respeten los parámetros que él considera éticos.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 411

También es importante recordar que el fotoperiodista no sólo está informando un tema de actualidad, sino construyendo un documento histórico, que en el mañana será consultado por una sociedad que requerirá comprender su pasado, y que esperará encontrar en las imágenes un testimonio verídico del mismo.

En un artículo escrito en 1889<sup>32</sup>, Peter Henry Emerson comenta que el principal factor opresor de la fotografía era, hace más de un siglo, el comercio. Él hace referencia a la necesidad de personas dedicadas exclusivamente a la venta y publicación de fotografías. Hoy, casi ciento veinte años más tarde, podemos asegurar que el contexto en que se desenvuelve la fotografía ha cambiado; sin embargo, es posible también afirmar que el factor comercial sigue afectando directamente a la creación fotográfica, más aún en el sistema capitalista en que habitamos, cuya preferencia es apoyar todo aquello que genere ganancias inmediatas, relegando así las humanidades y las artes a un segundo término.

Lamentablemente, gran parte de las empresas periodísticas ha optado por integrar estos *pseudo-valores* del sistema, al código que rige sus funciones, por lo cual llegan a anteponer los intereses monetarios o políticos al valor de la verdad. En este sentido, la responsabilidad del fotógrafo es defender esta profesión como una labor no cuantificable y comprender – y hacer comprender – que el poder de la imagen no debe ser usado por intereses manipuladores.

Como bien defiende Eugene Smith, “... el ámbito de la fotografía debe buscar hombres con integridad, de mente abierta, de propósito sincero, con la inteligencia y perspicacia necesarias para penetrar en el núcleo vital de las relaciones humanas y con la rara habilidad de poder dar la totalidad de sus hallazgos imparciales al mundo. Son pocos los hombres que reúnen tantas cualidades, pero los criterios del periodismo deben ser elevados. Y el individuo que lucha por conseguir esta perfección no debe tener compromisos. No debe doblegarse ante aquellas publicaciones que quisieran que no fuera así. Tendría que dar cuenta de cualquier mal uso prolongado de su labor y no podría buscar refugio en la queja de que es sólo un trabajador haciendo la tarea que se le ha asignado.”<sup>33</sup>

Jean Baudrillard condena a los medios de comunicación, pues considera que las acciones que a través de ellos se emprendan están condenadas al fracaso por ser una escenificación.<sup>34</sup> Esta afirmación sería tan extrema como la de Blázquez, pues la naturaleza de los medios de comunicación no es maligna, y su carácter de representación no debe ser una circunstancia adversa, sino útil para el ser humano, siempre y cuando se conozcan sus posibilidades, implicaciones y limitantes. En este caso valdría hacernos una pregunta: ¿Quién está dirigiendo los medios de comunicación mexicanos? ¿Cuáles son sus intereses e intenciones? ¿Cuáles son sus prioridades: la

---

<sup>32</sup> Vid Peter Henry Emerson, *op. cit.*, pág. 71

<sup>33</sup> W. Eugene Smith, *op. cit.*, pág. 211

<sup>34</sup> Vid Jean Baudrillard en: Daniel Prieto Castillo, *op. cit.*, pág. 187

información periodística o el poder que les confiere la amplia difusión de su mensajes?

Para la conformación de un fotoperiodismo responsable, debemos pues considerar lo que Fernández Christlieb llama una tríada de controles básicos: control de la naturaleza, control social y control individual, íntimamente compenetrados.

“Individuo y sociedad no pueden verse como separados, no se trata de pautas de selección; hay que disociarlas de cualquier carga ideológica para poder ver que se refieren a una misma realidad.”<sup>35</sup> De este modo se vincula al mensaje con su creador, con el medio en que se presenta y con la sociedad que le recibe y en la cual se forma.

Esta idea nos lleva también a admitir la necesaria existencia de otra responsabilidad: la del público que, como se mencionó anteriormente, no es una masa acrítica y moldeable, por lo cual debe exigir los contenidos que se merece. Si los medios de comunicación son poco éticos, es porque el público acepta sus mediocres contenidos y no demanda lo contrario.

La cuestión aquí no es entonces satanizar, sino comprender las características, ventajas y desventajas que nos presenta la imagen y utilizarlas responsablemente, tanto como creador como en el papel de receptor.

La decisión que cada uno tome respecto a su práctica del fotoperiodismo, será más responsable mientras mejor se comprenda la importancia que tiene una fotografía en la concepción que la sociedad tiene de su realidad; por ello resulta también un aspecto ético el promover mayores y mejores espacios de educación y formación para el fotógrafo.

---

<sup>35</sup> Fátima Fernandez Christlieb, *La responsabilidad de los medios de comunicación*, pág. 180

## 2.3 Fotografía documental y educación

*En el estudio de nuestro arte, como en el de todos los demás, una parte es el resultado de nuestra propia observación de la naturaleza; la otra, que no es poca, es el efecto del ejemplo de aquellos que han estudiado la misma naturaleza antes que nosotros, y que han cultivado antes que nosotros el mismo arte, con diligencia y con éxito.*

**Sir Joshua Reynolds**

László Moholy-Nagy sostiene que "... el conocimiento de la fotografía es tan importante como el del alfabeto. Los analfabetos del futuro serán aquellos que ignoren el uso de la cámara y de la pluma."<sup>36</sup> Su afirmación respecto a la cámara bien puede ser cuestionada al enfocarse a la sociedad en su conjunto, pero nos sirve para plantear la interrogante de qué tan bien preparado está el gremio de fotoperiodistas mexicanos que, en su mayoría, se autoconstruye a partir de la improvisación, con una formación profesional que cada uno consigue como puede.

La fotografía periodística no sólo contribuye a la formación de lo que cada individuo percibe como la realidad social, sino que además representa una memoria, un documento de valor histórico que debe ser entendido bajo su contexto de creación. Ante este innegable impacto de la imagen periodística, resulta increíble el considerar que hoy en día en México continuamos sin un abanico educativo fotográfico digno en el cual puedan formarse los nuevos fotoperiodistas.

Surge así una urgente necesidad de abrir espacios públicos de educación para los fotoperiodistas, a fin de evitar baches en su formación, mayormente autodidacta, y de dejar de tratar esta profesión bajo un aspecto meramente técnico. Hacen falta nuevas propuestas, crítica, análisis, reunión de experiencias, responsabilidad y una educación respecto a la honestidad en un modo de comunicar al que la subjetividad es inherente.

Como ya se mencionó anteriormente, la objetividad es un tema complicado de tratar en una creación humana como la fotografía, al considerar que existe una decisión personal en cuanto al encuadre, el punto de vista, el orden de los elementos, etc. Para Froylán López Narváez, la objetividad es la suma de subjetividades, lo cual nos presenta la necesidad de una educación en dos aspectos: La primera, en el público, en una educación básica en la cual se contribuya a que cada ser humano sea capaz de analizar una imagen, cotejar y comparar las fuentes de información gráfica existentes<sup>37</sup>: En un mundo

---

<sup>36</sup> László Moholy-Nagy, *op. cit.*, pág. 53

<sup>37</sup> Miguel Ángel Berumen afirma que la mejor investigación que se puede realizar con apoyo de las imágenes es considerando los múltiples puntos de vista existentes sobre un suceso fotográfico, lo cual brinda al

repleto de valores informativos gráficos es indispensable que se nos enseñe a leer imágenes de igual modo que aprendemos la lingüística.

“Debe haber una educación visual, subrayada desde el comienzo mismo en todas las escuelas. Debe ser incluida igual que el estudio de la literatura, la historia o las matemáticas. Con un lenguaje, se aprende primero la gramática. En la fotografía, hay que aprender una gramática visual.”<sup>38</sup>

El segundo nivel en el que urge fomento educativo es en la profesionalización del fotoperiodista. Es necesario, en primera instancia, sumar subjetividades y compartir experiencias que nos permitan asimilarnos como documentalistas.

Otra razón la encontramos al comprender el trágico papel que han desempeñado los medios de comunicación nacionales que, al servir a intereses distintos a la verdad, han terminado por desempeñar una labor de mera escenificación.

Francisco Reyes Palma afirma que uno de los problemas más graves que enfrenta la fotografía es el descrédito que ha sufrido la imagen por banalización, desgaste y saturación que desembocan en obsolescencia, y se pregunta entonces cuáles serían, “en medio del embate comercial e informativo, los componentes para mantener su vitalidad: ¿Lo estético, el arraigo popular, el peso de los afectos, la búsqueda de conocimiento, el documento humano?”.<sup>39</sup>

Me atrevo a decir que, en gran parte, la respuesta está en la búsqueda de conocimiento, en un sistema educativo que fortalezca en el fotoperiodista la conciencia de lo trascendental de su labor y le brinde las herramientas para desempeñarla con calidad.

Según Robert Doisneau, la profesión de fotógrafo agudiza la observación visual y, por tanto, aclara el sentido visionario de las personas, lo cual conlleva a una ecología visual. Con base en esto, afirma que “la fotografía es en realidad un retorno a la fuente visual”<sup>40</sup>, en una lucha contra el efecto dañino de medios de comunicación irresponsables. Para ejercer pues una fotografía digna, hacen falta bases suficientes y una infraestructura que apoye la continua superación de los fotógrafos documentales (periodísticos o no), cuya labor es inagotable y siempre podrá ser perfeccionada.

Un tercer aspecto por el que urge educación para el fotoperiodista es por la necesidad de saber mirar que, según Salvador Dalí, “es un sistema completamente nuevo de agrimensura espiritual. Saber mirar es un modo de inventar.”<sup>41</sup>

---

investigador nuevos valores de interpretación y mayores virtudes documentales. (Nuevamente la objetividad conseguida a partir de la suma de subjetividades) *Cfr* Miguel Ángel Berumen, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez / II. Las imágenes*, pág. 64

<sup>38</sup> Henri Cartier-Bresson en: Paul Hill y Thomas Cooper, *op. cit.*, pág. 78

<sup>39</sup> Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, pág. 20

<sup>40</sup> Robert Doisneau en: Paul Hill y Thomas Cooper, *op. cit.*, pág. 89

<sup>41</sup> Salvador Dalí, “La fotografía, como pura creación del espíritu” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pág. 130

Con esto se comprueba que la técnica, que es el valor por el que más se ha preocupado la educación fotográfica nacional de índole privada, es irrelevante si no se es capaz de ver fotográficamente, es decir, de “aprender a ver el tema en términos de la capacidad de sus instrumentos y del proceso, de tal forma que pueda traducir instantáneamente los elementos y valores tonales de una escena en la fotografía que quiere obtener.”<sup>42</sup>

Las fotografías poseen tres códigos básicos: técnico, estético y conceptual. La educación existente en el país, con los pocos espacios públicos y privados que conocemos, se ha enfocado ya sea al contenido, a la estética o a la técnica, pero no a los tres en su conjunto en un ámbito profesional, y coincido con Prieto Castillo al afirmar que, en un medio tan competido y bajo una situación laboral tan complicada en México, quien conozca y maneje la totalidad de un proceso, estará siempre en ventaja sobre aquél que lo haga sólo en un parte.<sup>43</sup>

“Las escuelas de comunicación nacen signadas por el periodismo. Los estudiantes son orientados hacia los medios de difusión en especial impresos. La formación incluye capacitación técnica y un barniz cultural que resultaría indispensable para desenvolverse en el periodismo. El universo de la imagen, fija y en secuencia, queda fuera durante muchos años, por dos motivos: la falta de teóricos y la carencia de equipos. Fue siempre más fácil conseguir algunas máquinas de escribir que cámaras fotográficas o sistemas de video.”<sup>44</sup>

En la tesis de Prieto Castillo distinguimos dos problemas fundamentales: la poca aportación teórica respecto a la imagen periodística y lo costoso que resulta estudiarle.

El problema de la escasa teoría es innegable, basta con ver a los medios impresos y audiovisuales que, si bien ya han comprendido y valorado a la fotografía como fuente de información, aún tratan – en su mayoría – al fotógrafo como un simple técnico.

Este conflicto no puede resolverse más que a través de la educación. Debemos enfrentar “... la escasa atención que los teóricos de la comunicación han prestado al discurso periodístico en sus aspectos formales, expresivos y lingüísticos”<sup>45</sup>, con lo cual el profesional estará mejor preparado para defender el valor de su trabajo en medios que lo desconocen, a pesar de que lo utilizan.

El segundo motivo por el que se ha relegado la educación visual en el país es su alto costo económico. En este aspecto y en el siguiente análisis de las opciones educativas, he de limitarme estrictamente a las instituciones públicas, pues considero que la educación profesional debe ser no sólo de calidad, sino gratuita.

---

<sup>42</sup> Edward Weston, “Viendo fotográficamente” en: Joan Fontcuberta, *op. cit.*, pág. 202

<sup>43</sup> Vid Daniel Prieto Castillo, *op. cit.*, pág. 109

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 96

<sup>45</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, pág. 72

Se sabe que la fotografía es una profesión cara, lo cual resulta un primer filtro, pues deja de lado a todo aquél que no pueda adquirir una cámara o proveerse de los materiales para practicar.

Como un ejemplo podemos citar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, espacio más importante de formación de documentalistas a nivel nacional, cuyos recursos le permiten reclutar cada año únicamente a quince aspirantes, que además deben contar con las posibilidades económicas como para adquirir una condición de becarios, es decir, dedicarse únicamente a sus estudios, lo cual sabemos que en nuestro país es difícil de lograr en consideración de que un gran número de estudiantes debe trabajar para mantenerse.

De aquí deviene entonces la necesidad de exigir al sistema gubernamental mayores recursos para poder ofrecer carreras de este tipo, de modo que la educación fotográfica no tenga un matiz elitista.

En cuanto a las opciones de educación pública a nivel profesional para un fotoperiodista, se encuentra, en primer lugar, la *Licenciatura en Fotografía* que ofrece la Universidad Veracruzana, que sin lugar a dudas representa una opción digna de consideración, pero que deja de lado la formación periodística, por lo que un egresado de esta institución, a pesar de comprender los aspectos técnicos y estéticos, así como el papel social de la fotografía y su análisis semiótico, no contará con las nociones básicas del periodismo y, por tanto, tendrá una instrucción incompleta al momento de entrar a trabajar a algún medio.<sup>46</sup>

La *Licenciatura en Artes Visuales para la expresión fotográfica* de la Universidad de Guadalajara, se encuentra bajo los mismos parámetros, es decir, carece de cualquier materia que brinde conocimientos sobre periodismo<sup>47</sup>.

En el mismo caso tenemos a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, con su carrera de *Diseño y Comunicación Visual* en la cual puede optarse por la Fotografía como orientación, pero también bajo una formación más artística que documental.<sup>48</sup>

Cabe aclarar que en ningún momento se está desacreditando a las mencionadas licenciaturas, sino admitiendo que un fotoperiodista no contará con una educación plena y especializada en estas opciones.

También se reconoce el trabajo de espacios como el Centro de la Imagen y el Laboratorio Mexicano de la Imagen, cuyos talleres – de paga – son de gran apoyo para los interesados en mejorar como fotógrafos.

---

<sup>46</sup> Cfr Plan de estudios, Licenciatura en Fotografía en: Universidad Veracruzana, en línea, disponible en: [http://www.uv.mx/oferta/programas/licenciaturas/az\\_index.aspx?Tipo=&Letra=F](http://www.uv.mx/oferta/programas/licenciaturas/az_index.aspx?Tipo=&Letra=F)

<sup>47</sup> Cfr Artes Visuales para la expresión fotográfica en: Universidad de Guadalajara, en línea, disponible en [http://www.udg.mx/archivos\\_descarga/secfija2/giacarre/2006/artisticas/art\\_5.pdf](http://www.udg.mx/archivos_descarga/secfija2/giacarre/2006/artisticas/art_5.pdf)

<sup>48</sup> Cfr Escuela Nacional de Artes Plásticas, en línea, disponible en [www.enap.unam.mx/xochimilco/lic\\_diseno.htm](http://www.enap.unam.mx/xochimilco/lic_diseno.htm)

Considero el plan de estudios de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM una opción extraordinaria en cuanto a comprensión de la significación de los mensajes, del valor de la imagen y de los principios periodísticos. En este caso, por el contrario, nos volcamos a la falta de una formación de tipo técnico que complemente la educación del periodista y lo especialice en el fotoperiodismo.

Aquellos estudiantes que tienen interés en formarse como fotoperiodistas, cuentan con la opción de tres materias optativas: Introducción a la fotografía, Fotografía política y Fotografía periodística, que en ninguna forma llegan a resolver las inquietudes de los mismos, ni a proveerles de los conocimientos básicos para el desempeño de esta profesión.

En consideración de que el plan de estudios contiene materias que permiten comprender tanto el plano estético como conceptual de una imagen, así como los principios periodísticos indispensables para cualquier profesional dedicado a prensa, mi propuesta es agregar un año de especialización para aquellos que decidan enfocarse a la información visual, ya sea a través de foto fija o video.

Propongo que en el primer semestre se impartan las materias necesarias para comprender el aspecto técnico de la formación de cualquier imagen a través de la luz, con temas como naturaleza de la luz, los mecanismos de captura de la imagen (en película y digital) análisis semiótico de imágenes documentales y periodísticas, iluminación, historia de la fotografía en el país y corrientes fotográficas, de cine y video.

Posteriormente, en el segundo semestre, deberá brindarse la opción de que cada estudiante elija entre foto fija o video. Para aquellos que elijan la primera opción, deberán existir materias como procesos de fotografía tradicional, procesos de fotografía digital, planeación de proyectos fotoperiodísticos, géneros de fotografía de prensa, la imagen en el diseño periodístico y la repercusión del fotoperiodismo en la realidad social.

Por su parte, aquellos que elijan dedicarse al video, podrán conocer los procesos de video (captura y edición), la planeación de proyectos audiovisuales, el documental y los géneros periodísticos, la naturaleza del sonido, la sintaxis de los mensajes audiovisuales y la repercusión de la información audiovisual en la realidad social.

Si bien el plan de estudios de una carrera de fotoperiodismo merece un exhaustivo análisis que no es propio de este ensayo, considero viable la propuesta de cursar un año extra de carrera para que aquellos que lo deseen puedan perfeccionar los conocimientos de la profesión a que uno se quiere dedicar.

Sin duda alguna quedarán muchas cosas por aprender, pero las inquietudes y necesidades de cada estudiante estarán mucho mejor encausadas y éste tendrá mayores oportunidades de resolverlas y enfrentarse al medio laboral con dominio de su profesión y con una plena conciencia de su responsabilidad como fotógrafo y mayores herramientas para asumirla.

El campo laboral en los medios de comunicación está reñido por dos factores: gran número de egresados y el empleo de la conocida *palanca*, por la cual no siempre entran los más calificados sino los que tienen mejores contactos.

Esto se suma a la monopolización de los medios de comunicación, a los muchos obstáculos que se presentan a medios alternativos, a la baja calidad de los contenidos, a la determinación de la agenda informativa en función de intereses de particulares y a una actitud poco crítica por parte del público.

Si queremos hacer frente a todos estos problemas, ir a la vanguardia en propuestas estéticas, crear mensajes de sustancioso contenido y, en resumen, tener medios de comunicación dignos, debemos prestar atención a la educación de la población en general, para que ésta sea capaz de analizar y criticar la información gráfica que recibe, y particularmente a la de los futuros fotógrafos documentales, a fin de que sean capaces de superar el trato de técnicos al demostrar y defender una postura de profesionales.

### **III. Ensayo fotográfico: Oficios de la ciudad de México**

*Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes...*

**Susan Sontag**

Analizar el tema de un proyecto fotográfico nos conduce a examinar la forma “en que un fotógrafo se sirve de una superficie de contrastes y volúmenes para exhibir simultáneamente una serie de espacios parciales. Estos espacios delimitan los objetos fotografiados al mismo tiempo que establecen un verdadero programa de lectura para el observador.”<sup>1</sup>

El interés del ensayo fotográfico *Oficios de la ciudad de México* es reconocer algunos de los oficios más comunes de la gran urbe<sup>2</sup>, a través de imágenes de valor documental – que bien podrían calificarse como costumbristas según Cebrián – que muestran momentos y actitudes comunes en el desempeño de su labor que, muchas veces, es menospreciada por los ciudadanos que hacemos uso de ella.

Al hablar de ensayo fotográfico se hace referencia a una serie de imágenes que giran en torno a este tema específico, lo desarrollan y plantean una postura personal, que es la de encontrar la belleza y el empeño de los seres que se dedican a este oficio y, más allá de sus historias personales, destacar la dignidad de sus trabajos, que requieren de un gran esfuerzo y que son pobremente remunerados, y poner en evidencia las contradicciones laborales que existen en el país.

La intención principal de este ensayo fue ir más allá de los cinco personajes elegidos, para mostrar factores comunes de la vida social y laboral de los capitalinos que se dedican a un oficio, y más específicamente al de recolector de basura, taquero, zapatero, microbusero y artesano, que son de los más recurridos. Además de destacar lo que enfrentan miles de personas de manera cotidiana para sobrevivir, fue mi interés descubrir con este ensayo las posibilidades estéticas y conceptuales que pudiera encontrar en sus actividades.

El segundo motivo de realizar este ensayo surgió de mi propia necesidad de practicar mi profesión y de dedicarme a un proyecto que no sólo me enriqueciera personalmente y contribuyera a la valoración de estos oficios, sino que realizara una aportación a esta opción de titulación en la Universidad y, por tanto, a la educación fotográfica en el país. Considero indispensable que aquellas personas a quienes nos interesa esta forma de comunicarnos iconográficamente, realicemos nuestro trabajo diario con miras a que en México se abran espacios dignos para la fotografía en todas sus vertientes.

---

<sup>1</sup> Lorenzo Vilches, *Teoría... op. cit.*, pág. 242

<sup>2</sup> En 2005, casi nueve millones de personas en el DF se dedicaban a un oficio, según datos de Número de habitantes Distrito Federal en: *Cuéntame*, INEGI, en línea, disponible en: <http://cuentame.inegi.gob.mx/monografias/informacion/df/poblacion/default.aspx?tema=me&e=09>, 2005

### **3.1Objetivos**

Mi objetivo general al emprender este proyecto fue realizar un ensayo fotográfico, con imágenes a color de alta calidad visual, que a través de cinco historias resaltara la importancia y dignidad de algunos de los oficios existentes en la Ciudad de México, que en muchas ocasiones son menospreciados.

Entre los objetivos particulares que planteé al iniciar esta labor de periodismo gráfico se encuentran los siguientes:

- Capturar imágenes digitales a color valiosas técnica, estética y conceptualmente.
- Resaltar las contradicciones y difíciles condiciones laborales existentes en la ciudad de México.
- Identificar y mostrar en fotografías algunos de los oficios característicos de la capital del país.
- Realizar imágenes valiosas estética y conceptualmente, que promuevan el respeto a la dignidad de los trabajadores.
- Desarrollar con minuciosidad todos los aspectos de la producción fotográfica, desde el planteamiento del proyecto hasta la realización de las imágenes.
- Explotar y descubrir las cualidades de la fotografía digital que, hasta entonces, no había desarrollado personalmente.

El presente trabajo escrito que acompaña y justifica el ensayo fotográfico, también cuenta con tres importantes objetivos: aportar algo al estudio de la fotografía en el país, promover la creación de una cultura educativa que procure la formación del fotoperiodista y llamar a la conciencia sobre la incidencia de la fotografía en la realidad social y, por tanto, la responsabilidad a la que su uso y práctica conlleva.

### **3.2 Metodología**

La propuesta inicial de realización de este ensayo fue pasar una semana con cada persona fotografiada, a fin de poder capturar variedad de imágenes de su quehacer cotidiano.

Sin embargo, las posibilidades de tiempo, espacio y confianza de cada uno, fueron las que finalmente determinaron mi presencia en sus lugares de trabajo, que varió entre dos días y siete días.

La metodología seguida para este ensayo puede resumirse en lo siguiente:

- a) Identificación del personaje: Una vez decidido el oficio, recorrí varios lugares de la ciudad en busca del personaje a fotografiar. En algunos casos, como el de los artesanos, fue tan sencillo como ir a la Ciudadela; en otros casos, como la microbusera, las posibilidades eran más amplias.
- b) Consentimiento del personaje: El siguiente paso, y en muchas ocasiones el más difícil, fue explicar a las personas el trabajo que realizaba y solicitar su autorización a ser fotografiadas durante varios días en su lugar de trabajo.
- c) Acuerdo de horarios y fechas: Se cuestionó a los trabajadores respecto a su horario, así como las fechas en que podían ser fotografiados, pues algunos de ellos debían solicitar autorización a sus jefes.
- d) Realización de las fotografías: Usualmente, el primer día no tomaba muchas fotografías, sino que observaba la forma de trabajo del lugar, así como la luz y las características principales del mismo, además de que trataba de entablar una relación de confianza con el fotografiado, lo cual no siempre me fue posible. Los días consecuentes me dedicaba a la realización de las imágenes, en cuyo ambiente siempre traté de no interferir, jamás usé flash y traté de pasar lo más desapercibida que me fue posible (aunque esto resulta complicado al portar una cámara). El último día, además de realizar aquellas imágenes que consideraba necesarias para concluir mi trabajo, platicaba más profundamente con los trabajadores, a fin de esclarecer los siguientes datos básicos:
  - Nombre
  - Tiempo de dedicarse al oficio
  - Datos sobre el oficio: precios, variedad, clientes, etc.
  - Lo más agradable de su oficio
  - Lo más difícil de su oficio
  - Su percepción respecto a la valoración de su oficio
- e) Vaciado de imágenes: Cada día trabajado se pasaron los archivos digitales a la computadora, se revisaron y se clasificaron por fecha y oficio.
- f) Selección de imágenes valiosas: Al final de cada temporada de trabajo con cada oficio, se revisaron las imágenes y se catalogaron según su valor técnico, estético y conceptual.

- g) Decisión final de imágenes y estructuración del discurso: Una vez que se tuvo un archivo con las mejores imágenes de cada oficio, decidí cuáles funcionaban mejor para el ensayo, con base en lo que comunicaban y su relación con el discurso en su conjunto, es decir, que no se repitieran encuadres o acciones.
- h) Trabajo en Photoshop: El trabajo en Photoshop se limitó a ajustar los niveles de brillo, contraste y color a fin de conseguir una mejor impresión. En ningún momento se recortó ninguna imagen.
- i) Impresión: El disco con las fotografías elegidas para el ensayo fueron impresas en el laboratorio Lucky, ubicado en Tacuba 74B, en papel DNP Centuria mate.
- j) Texto de presentación: El texto que antecede y presenta al ensayo fue realizado una vez que se tuvieron las imágenes impresas, con base en la observación y la información recopilada en las entrevistas.

### **3.2.1 Selección de oficios y personajes**

Se llama oficio a la actividad realizada para obtener recursos para la propia supervivencia, que provee un bien o servicio a la sociedad y para cuya práctica no es necesario un estudio de tipo profesional.

Existen un sinnúmero de oficios que pueden ser encontrados en la ciudad de México; pero la decisión de cuáles serían los cinco que integrarían este ensayo fue tomada de acuerdo con su viabilidad y su representatividad. Así se eligieron microbusero, zapatero, taquero, artesano y esquinero, aunque después se cambió este último por el de basurero, por considerarle un oficio con mayor necesidad de valoración y mayor impacto en la vida de la ciudad.

El artesano de la Ciudadela fue elegido debido a que cuenta con un taller al fondo del mercado de artesanías, por lo cual no es tan recurrido y había más espacio para fotografiar.

Se trata del maestro José Cruz Juárez, quien hasta finales del 2007 se apoyó en su ayudante Christian Enrique Torres Rojas, que después dejaría el trabajo, “la esposa y todo, para irse con la mujer esa de la cocina económica”.

Don Cruz trabaja la lámina y el latón, materiales que compra “por la zona de la Villa, donde sale más barato”, y con los cuales realiza artesanías que van desde pequeños angelitos o alhajeros hasta enormes vitrinas con luz. Considera que su trabajo es bien valorado, sobre todo por los extranjeros que visitan el lugar.

Su oficio es acompañado diariamente por *el Carranza*, Toño y otros artesanos, que matan la costumbre con una guitarra, un tequila y un kilo de limón.

El microbusero es sin lugar a dudas un personaje polémico, pues a pesar de que todos recurrimos a él, la mayoría de nosotros le considera un ser irrespetuoso y poco digno de admiración. Después de recorrer el paradero de Taxqueña varias veces, me topé con *Evy*, quien llamó mi atención por ser una mujer en un medio que, definitivamente, es muy hostil.

Elvia Hernández Nava es educadora, pero comenzó a trabajar en el micro de su padre en 1993, tras amargas experiencias como maestra de una primaria en Tepito.

Admite que el servicio de transporte público es un oficio complicado para una mujer, pues tiene que saber darse a respetar en todo momento, en un entorno de hombres que, además, compiten entre sí por el pasaje, los turnos en la base y el mantenimiento de los tiempos que deben existir entre cada unidad. Sin embargo, dice que es como en cualquier otra actividad, y que “todo depende de uno mismo.”

Para Elvia, quien conduce el camión 76 de la ruta 13 que va de Taxqueña a Pericoapa y Canal de Chalco, lo más divertido de su trabajo es convivir con la

gente, que siempre la reconoce, y lo más complicado es vivir con el continuo peligro de un asalto, lo cual a ella le ha acontecido ya en varias ocasiones: “pero me ha ido bien, en otra unidad violaron a una de las chicas que venían”.

Al elegir al taquero me incliné por buscar uno de los que se ponen afuera del metro, pero ninguno, ni de Portales, ni de Hidalgo, ni de Miguel Ángel, quiso ser retratado, al suponer que yo era alguien de salubridad. Así fue como di con los tacos ubicados cerca del mercado de Portales, en la esquina de Necaxa y 5 de febrero en la colonia San Simón.

El dueño del puesto, que lleva 29 años funcionando y que abre de 8:30 a 3:30, es Mario Troncoso Rojas. Entre los tacos que cocinan están los de tripa, bistec, chuleta, longaniza y cecina, y la especialidad es la salsa de mayonesa.

Los recolectores de basura, personajes poco valorados por la mayoría de los ciudadanos, son seres indispensables para el funcionamiento del Distrito Federal. Su labor es extremadamente complicada y pesada, pues se enfrentan diariamente a situaciones insalubres y sus turnos son extenuantes, y se duplican en días de fiesta como Navidad, donde la cantidad de basura que generamos es mayor.

Los personajes elegidos para este ensayo cubren el área delimitada por Canal de Miramontes, Calzada del Hueso, Cafetales y Rancho Vista Hermosa, al sur de la ciudad. Isaías Jiménez, Leopoldo Cortés, Miguel *e/ Puchunguis*, Rogelio Peña y Ricardo Cortés fueron los trabajadores más emocionados de ser retratados, pues consideran que pocas personas se interesan en ellos y, mucho menos, se suben a su camión y realizan con ellos la jornada laboral.

La mayoría de ellos se dedica al oficio desde hace varios años; son amigos, familiares o compadres, y su integración al trabajo es desde jóvenes, por lo cual se puede decir que es un negocio “heredado”.

Para ellos no importa el riesgo de cortarse con la basura, de enfermarse por *lorear* – es decir, comerse lo que la gente tira y según ellos aún es aprovechable – o el olor con que conviven todo el día; para ellos lo más difícil, dicen entre risas, es “soportar a los compañeros, sobre todo cuando se pone trompudo Polo”.

A pesar de los inconvenientes de su oficio, son los que más se divierten; les gusta el hecho de no tener que estar encerrados realizando un trabajo monótono. Dicen, sin embargo, que su labor es poco valorada, sobre todo, por los jóvenes, y que existe el prejuicio de que son “unos mugrosos”.

“Pero este es un trabajo como de psicólogo, nosotros conocemos muy bien a las personas de esta zona por todo lo que tiran; además aquí son bien desperdiciados, tiran un montón de cosas que todavía sirven.”

El zapatero fue elegido por ser un oficio que, con la creciente ola de consumismo, ha perdido clientela que hoy en día prefiere tirar sus zapatos y comprar unos nuevos.

Francisco Márquez Rodolfo nació en 1953 y es apodado *El peras*, porque llegó a pesar 104 kilos. “¿Has visto la forma de la pera? Así estaba yo, por eso me enfermé del corazón.”

Aprendió a reparar zapatos hace diez años, en una zapatería de Municipio libre; ahora trabaja en el hospitalito de calzado que se ubica en la calle Víctor Hugo, en Portales, del que Doña Lupita Velásquez es dueña.

Lo más difícil de su trabajo es la suciedad, pero Francisco asegura que es muy gratificante, y que lo más divertido es pintar. Afirma que su trabajo es bien valorado por la gente de edad avanzada, pero que “a los chavos les vale”, tanto aprenderlo como recurrir a él.

Las actividades que comúnmente realiza van desde bolear (\$15) y poner tapas (\$50) hasta poner suelas (\$140) o cambiar el cierre de una bolsa (\$60). El trabajo más complicado es el de poner forros nuevos a las bolsas.

Desde hace una década que comenzó a trabajar como zapatero ha disminuido la gente que acude a él, lo cual se debe, según Francisco, “a que entra de importación calzado chino, que es desechable”

### 3.2.2 Selección de imágenes

*Esto que estás oyendo ya no soy yo, es el eco del eco del eco de un sentimiento, su luz fugaz alumbrando desde otro tiempo, una hoja lejana que lleva y que trae el viento. Yo sin embargo siento que estás aquí, desafiando las leyes del tiempo y de la distancia...*

**Jorge Drexler**

Las imágenes portan al tiempo y espacio del espectador una representación de la realidad; de ahí la importancia de su creación. Para el presente trabajo, las imágenes fueron seleccionadas de acuerdo con los siguientes parámetros:

- a) Valor técnico
- b) Contenido
- c) Valor estético
- d) Relación con las imágenes de la misma historia
- e) Relación con las fotografías del ensayo

El valor técnico fue el primer filtro por el que debieron pasar las imágenes. Se desecharon todas aquellas fotografías subexpuestas y sobreexpuestas, así como las que tuvieran un balance a blancos mal realizado.

El segundo filtro fue el del contenido, pues al tratarse de imágenes periodísticas interesaba más que la imagen comunicara algo, a que fuera valiosa estéticamente. Así, se dejaron de lado aquellas imágenes que no aportaban nada a la descripción o comprensión de los oficios.

El siguiente filtro que llevé a cabo fue el estético, en el cual separé las imágenes que me parecían armónicas, propositivas o llamativas para conformar el grupo de fotografías que trabajaría para integrar el ensayo. Para esta tarea, consideré varios de los siguientes puntos:

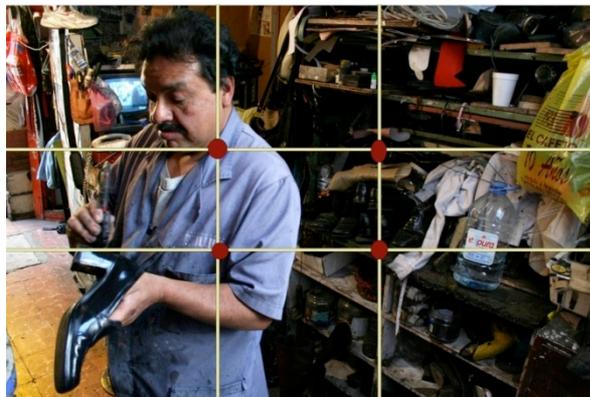
1. Henri Cartier-Bresson propone concretar el análisis estético de una imagen haciendo una copia de la misma, para posteriormente “trazar sobre ella las figuras geométricas observadas, y veremos que si el obturador fue disparado en el momento preciso, habremos fijado un diseño geométrico sin el cual la fotografía no hubiese tenido vida ni forma.”<sup>3</sup> En el siguiente ejemplo, podemos descubrir que la armonía del orden de las formas permanece:

---

<sup>3</sup> Henri Cartier-Bresson, “El instante... *op.cit*, pág. 229



2. Como ya se mencionó en el área estética, uno de los parámetros más fuertes es el de los puntos áureos, que busca que los elementos dentro del encuadre se encuentren en esas zonas de interés. A continuación un ejemplo, en el que el objeto de interés abarca dos zonas de oro:



3. Por último, Lorenzo Vilches propone – a partir del esquema de Osgood – un cuadro con ocho elementos de valor que brindan orientación respecto a los alcances estéticos de una fotografía.<sup>4</sup> A continuación, un ejemplo de la comparación entre una imagen que fue descartada y otra que fue seleccionada para el ensayo:

---

<sup>4</sup> Lorenzo Vilches, Teoría... *op. cit.*, págs. 43-45

A



		Contrastado	Coloreado	Nítido	Primer plano	Picado	Izquierda	Profundo	Luminoso
Muy	7		A	A	A				
Bastante	6	A B					A B	A	A
Poco	5			B		B			B
Neutro	4				B	A			
Poco	3							B	
Bastante	2		B						
Muy	1								
		No contrastado	Decolorado	Nebuloso	Plano general	Contrapicado	Derecha	Plano	Opaco

La suma de los valores de esta tabla nos da como resultado 49 de la imagen A contra 36 de B, lo cual nos indica una mayor aportación estética de la primera. No obstante, considero este método demasiado cuadrado para un aspecto tan emotivo como es el código estético; por ejemplo, el que una imagen sea tomada en contrapicada no significa que sea menos armoniosa que una picada, pues esto va de la mano de otros factores. Además, esta tabla deja de lado otros parámetros como el considerar si una imagen está orientada horizontal o verticalmente, lo cual también afecta la organización de los elementos del encuadre.

Posteriormente, realicé la selección de imágenes de cada oficio y del ensayo en su conjunto, lo cual se llevó a cabo bajo una norma de no repetición de acción y encuadre. Así, imágenes que consideraba valiosas tuvieron que ser hechas a un lado por ser repetitivas.

Otro factor decisivo en este aspecto fue el del carácter informativo de las imágenes, pues en muchas ocasiones nos encontramos con fotografías fuertes en el código estético, pero débiles en el conceptual, por lo que dimos mayor importancia a aquellas que comunicaban algo, aunque no siempre lo hicieran de la forma más armónica.

De este modo se consiguieron las 50 imágenes que integran el ensayo, a partir de más de 1700 fotografías realizadas.

### 3.3 Cuadro técnico

Todas las imágenes del ensayo fueron tomadas con una cámara digital Rebel de 8 megapíxeles, con la mayor calidad que permite la cámara, lo cual da como resultado fotografías de un tamaño de 3456 x 2304 píxeles, de 121 x 81 cms, a una resolución de 72 dpi. A continuación se presenta una tabla que contiene los valores de exposición de las imágenes:

Imagen	Descripción	Fecha	Hora	Condiciones de luz	v	f	ASA	F
<b>ARTESANOS</b>								
1-A1	Artesano trabaja al exterior de sus locales. Vista del interior de un local y el artesano al fondo.	16/10/07	10:44	Cornisas y láminas amarillas impiden sol directo. Interior / Exterior con sombra.	1/80	6.3	1600	18
2-A2	Artesano traza la hoja de latón para marcar las líneas a cortar.	15/10/07	16:42	Cornisas y láminas amarillas impiden sol directo. Reflejos por sol en otros locales.	1/160	5.6	1600	27
3-A3	Manos del artesano – reflejado en el latón – marcan trazo a cortar.	15/10/07	16:46	Láminas amarillas impiden sol directo.	1/160	5.6	1600	39
4-A4	Artesano corta trozos de latón.	16/10/07	14:00	Sombra por cornisa.	1/100	5.6	1600	48
5-A5	Artesano da forma a trozos de latón con un martillo.	16/10/07	10:52	Sol fuerte incide desde un lado del cuadro. Sombra por cornisa.	1/100	5.6	800	25
6-A6	Artesano escoge el cincel con que trabajará.	16/10/07	11:28	Sol fuerte incide desde atrás del personaje, lado derecho de cuadro. Sombra por cornisa.	1/160	5.6	1600	27
7-A7	Mesa de trabajo y taller.	16/10/07	12:29	Interior iluminado por foco tungsteno. Mesa exterior iluminada por resolana.	1/100	5.6	1600	18
8-A8	Mano del ayudante de artesano sostiene latón que es quemado.	17/10/07	14:31	Cornisas y láminas amarillas impiden sol directo, que alumbra desde arriba.	1/160	6.3	1600	43
9-A9	Ayudante de artesano trabaja en una vitrina de latón.	17/10/07	13:48	Cornisas y láminas amarillas impiden sol directo, que	1/125	7.1	1600	31

				alumbra desde arriba.				
10-A10	Ayudante de artesano en taller, visto a través de una de sus creaciones.	17/10/07	14:11	Luz difícil, en interior iluminado por resolana.	1/50	6.3	1600	21
<b>MICROBUSERA</b>								
11-M1	Hombre sube a microbús.	08/02/08	07:44	Sol saliendo por extremo.	1/200	8	800	18
12-M2	Muchacho paga su pasaje a la conductora.	22/01/08	17:57	Contraluz, poca luz en interior y exterior iluminado por sol.	1/80	5.6	1600	18
13-M3	Elvia conduce su microbús.	09/02/08	17:43	Contraluz, poca luz en interior y exterior iluminado por sol.	1/30	5.6	1600	37
14-M4	Gente sube a microbús en paradero.	29/01/08	15:25	Exterior suficientemente iluminado, interior oscuro.	1/160	8	200	18
15-M5	Elvia conduce el microbús lleno.	22/01/08	16:14	Contraluz, poca luz en interior y exterior iluminado por sol.	1/125	6.3	400	18
16-M6	Elvia se asegura de que la llanta esté bien puesta.	22/01/08	17:52	Luz difusa en exterior.	1/60	6.3	1600	18
17-M7	Gente en microbús	24/10/07	17:25	Poca luz en interior, fuerte luz en exterior.	1/200	5.6	1600	34
18-M8	Señora mira por la ventana. Pasajeros.	24/10/07	17:22	Fuerte luz exterior, poca luz en interior.	1/250	7.1	1600	55
19-M9	Elvia barre su microbús.	22/01/08	17:53	Interior poco iluminado, exterior soleado.	1/60	6.3	1600	18
20-M10	Paradero de microbuses y combis.	08/02/08	07:34	Amanecer, luz lateral del sol.	1/160	8	800	22
<b>TAQUEROS</b>								
21-T1	Puesto de tacos afuera de un Elektra.	29/01/08	10:38	Luz difusa del sol.	1/125	8	400	18
22-T2	Señoras esperan su comida.	29/01/08	10:31	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/100	8	400	50
23-T3	Taquero toma un trozo de carne para preparar.	29/01/08	10:26	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/160	8	400	38
24-T4	Manos pican la carne.	29/01/08	10:27	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/100	8	400	55
25-T5	Taquero entrega plato a cliente.	29/01/08	10:51	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/100	7.1	400	18
26-T6	Clientes comen tacos.	29/01/08	11:04	Luz solar a través de lonas	1/100	7.1	400	49

	Hombre en primer plano se sirve cebollas.			amarillas.				
27-T7	Señor come un taco y observa la comida.	30/01/08	12:47	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/200	8	400	47
28-T8	Cebollitas friéndose	18/01/08	17:20	Luz solar a través de lámina blanca, atardeciendo.	1/50	6.3	400	34
29-T9	Clientes comiendo.	29/01/08	11:08	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/100	7.1	400	33
30-T10	Taquero limpiando platos.	29/01/08	11:12	Luz solar a través de lonas amarillas.	1/100	7.1	400	54
<b>BASUREROS</b>								
31-B1	El camión de basura va por la calle recolectando.	16/02/08	07:47	Luz difusa por mañana nublada. Sol saliendo, luz lateral.	1/400	6.3	800	18
32-B2	El trabajador recoge la basura de los diferentes botes.	16/02/08	09:03	Luz dura, cielo despejado. Imagen con partes sombreadas y partes iluminadas.	1/200	8	400	18
33-B3	El trabajador recoge del piso el cartón que separó.	16/02/08	08:48	Luz dura, cielo despejado. Partes en sombra y partes iluminadas.	1/200	8	800	18
34-B4	El trabajador volteo el bote de basura en el camión.	16/02/08	08:45	Zona del camión con sombras, fondo iluminado.	1/200	8	800	18
35-B5	El trabajador separa la basura dentro del camión	16/02/08	13:15	Sombra por el techo del camión.	1/125	5.6	200	18
36-B6	Los trabajadores separan la basura.	16/02/08	08:56	Luz dura y sombras definidas.	1/160	8	400	25
37-B7	El trabajador jala la palanca para triturar.	16/02/08	09:28	Luz dura y sombras marcadas.	1/200	8	200	35
38-B8	Contrapicada. Trabajador recoge la basura.	16/02/08	15:05	Luz dura, sombras marcadas.	1/160	9	200	22
39-B9	Trabajadores toman refresco.	16/02/08	13:11	Sombra.	1/125	5.6	200	18
40-B10	Contraluz. Trabajador avienta cartón desde arriba del camión.	16/02/08	09:45	Contraluz. Luz solar dura.	1/2000	8	200	18
<b>ZAPATERO</b>								
41-Z1	Letrero de hospitalito de calzado.	18/01/08	12:32	Luz difusa por lona amarilla	1/400	5.6	800	22

42-Z2	Zapatero recibe a un cliente.	30/10/07	12:39	Luz dura en calle. Lona amarilla sobre elementos principales.	1/160	5.6	400	18
43-Z3	Zapatero trabaja en su máquina	30/10/07	12:41	Sombra de lona amarilla.	1/125	6.3	400	25
44-Z4	Detalle de un zapatito pegado a la máquina de coser.	18/01/08	12:42	Sombra por lona amarilla	1/250	5.6	800	48
45-Z5	Zapatero trabaja en su turno.	30/10/07	13:23	Poca luz en interior. Hueco de luz exterior al fondo, con lona rosa.	1/60	5	800	18
46-Z6	Detalle de zapatos a arreglar.	30/10/07	13:25	Poca luz en interior.	1/60	5	800	33
47-Z7	Zapatero bolea un zapato en su taller.	30/10/07	13:30	Luz exterior entra por puerta (lona amarilla) y hueco de luz (lona rosa)	1/60	5	800	18
48-Z8	Toma picada de zapatero en su taller.	30/10/07	13:38	Luz exterior entra por puerta (lona amarilla) y hueco de luz (lona rosa)	1/60	5	800	18
49-Z9	El taller del zapatero	18/01/08	13:05	Poca luz. Luz exterior entra por hueco de luz con lona rosa.	1/60	4.5	1600	18
50-Z10	El zapatero trabaja en su máquina. Vista lateral a través de la rueda.	22/01/08	11:50	Luz dura en fondo de calle. Luz de sol a través de lona amarilla.	1/125	6.3	400	25

### **3.4 Problemáticas enfrentadas**

Las dificultades que se me presentaron al realizar este ensayo pueden dividirse en dos tipos: de creación y del entorno. En los primeros se encuentran aquellos factores que yo podía controlar, y en los segundos los que no dependían de mí directamente.

Uno de los problemas de creación más importantes fue que me tuve que enfrentar a distintas iluminaciones, que no siempre fueron las más adecuadas. Los casos más complicados fueron el de la microbusera, por los contraluces que se generaban al encontrarnos al interior de un camión, con un exterior plenamente iluminado; así como el del zapatero, cuyo techo consta de lonas rosas y amarillas que provocaban una variación en los colores de los elementos a retratar. Sin embargo, estas circunstancias me fueron de provecho, pues tuve que analizar mi técnica fotográfica para conseguir las imágenes que deseaba.

Entre los factores del entorno, el caso más problemático fue el del taquero, pues el primero que había accedido a ser fotografiado, un día desapareció y su local quedó vigilado por una patrulla de la Procuraduría General de Justicia, y semanas después su puesto fue ocupado por un muchacho que vendía relojes, por lo que tuve que descartar todo el material que había realizado con él y volver a empezar.

Con el segundo taquero también me topé con una dificultad, pues al principio accedió con gusto, pero posteriormente un comerciante de otro puesto le planteó la posibilidad de que yo trabajara para un secuestrador, por lo que Mario Troncoso comenzó a dudar de mí, con lo cual tuve que apresurar mi labor fotográfica.

Estas razones hacen que cada oficio haya merecido un tiempo distinto. En el caso de los artesanos, asistí toda una semana al taller, mientras que las fotografías de los taqueros tuve que hacerlas en dos días.

A pesar de que convivir con los recolectores de basura fue la parte más divertida de este ensayo, sólo tuve un día para realizar las imágenes, puesto que para ellos no es tan sencillo el traer a alguien ajeno en el camión, debido a que sus autoridades se los cuestionan. Por ello tampoco se tienen imágenes del tiradero de basura de Tlalpan, pues aunque logré entrar, el supervisor no me permitió tomar ninguna fotografía, puesto que por medio de ellas podían percatarse de que se estaba admitiendo en dicho lugar a camiones de despojo, lo cual está prohibido.

## **Conclusiones**

*En mi criterio, significa tener un interés por la época en que se vive: lo que le ocurre a la gente y a la sociedad en nuestro derredor. [...] Me siento atraído por quienes están interesados en lo que ocurre fuera de sí mismos. Ésa es la fuente definitiva del mejor arte...*

**Paul Strand**

Se puede concluir de este ensayo que la fotografía es una imagen técnica que comunica a través de un plano de formas significantes y un plano de contenido, es decir, el significado.

Para facilitar el proceso de significación que cada receptor lleva a cabo de acuerdo con una estructura propia de conocimientos, contexto social, experiencias, etc., puede comprenderse a la imagen bajo tres códigos básicos: técnico, estético y conceptual.

El código técnico es aquel cuyos valores dependen del uso adecuado de las posibilidades del proceso fotográfico, en el que se encuentran exposición, revelado (en fotografía con película) e impresión.

Mientras mayor dominio se tenga de estos aspectos, mayores serán las posibilidades de conseguir que una imagen sea tal cual la hemos concebido.

En el ámbito estético resaltan cualidades emotivas, subjetivas, a través de las cuales se organizan los elementos dentro del encuadre para conseguir una imagen armónica.

Existen varias normas para regir este código; no obstante, también hay distintos puntos de vista, por lo cual cada fotógrafo puede proponer nuevas formas que sirvan a sus motivaciones de comunicación. Sin esta pluralidad, no habría riqueza en el acervo fotográfico de la humanidad.

El código que puede calificarse como el más importante dentro de la valoración fotográfica es el conceptual, pues una imagen que no comunica no tiene ningún sentido.

La interpretación que cada receptor realiza de la fotografía depende no sólo de la misma sino del propio marco conceptual, conjunto de conocimientos, experiencias y contexto propios, gracias a los cuales una imagen puede significar distintas cosas a cada persona.

Para acentuar la intención de una fotografía pueden emplearse distintos recursos; aquí es donde la técnica y la estética trabajan de la mano para potenciar lo que el fotógrafo quiere comunicar. Lo indispensable es lograr emitir una imagen eficaz, con una propuesta diferente e innovadora, que no

sólo sea capaz de transmitir un mensaje, sino de permanecer en la memoria colectiva.

Al hablar de la fotografía pueden distinguirse tres clasificaciones: comercial, artística y documental. Esta última es aquella que se enfoca a los hechos, y según su difusión, motivación y temporalidad puede ser de tipo periodístico.

Los géneros se diferencian unos de otros por las intenciones que se tienen al construirse el mensaje; entre los más comunes dentro del fotoperiodismo se encuentran la fotonoticia, el reportaje y el ensayo, aunque también existen géneros de opinión, en los cuales se usan figuras retóricas para demostrar el sentir del periodista.

Es esencial recordar que los límites entre los géneros no son cuadrados, por lo cual una imagen bien puede lindar entre dos o más terrenos, sin que esto merme su valor comunicativo.

Debido a su grado de iconicidad, la fotografía es una imagen con un gran poder, por lo cual su rol documental, que ayuda a que la gente construya su realidad social al acercarle a hechos que no puede constatar en persona, debe ser considerado bajo un parámetro ético, en el que la responsabilidad – del periodista, el medio y el público – juega un papel determinante.

El fotoperiodista, bajo la comprensión de su papel dentro de la concepción que la sociedad tiene de sí misma, debe actuar con honestidad en todo momento, pues desde el instante en que encuadra está decidiendo qué es lo que la gente verá y qué quedará fuera de su conocimiento.

En este aspecto, posibilidades como la manipulación de la imagen y el montaje de escenas quedan sujetas a decisión del profesional que sabrá hasta dónde puede llegar con su material, a sabiendas de que éste, fuera de contexto o mal empleado, puede mal informar y, por tanto, afectar a los receptores.

Los medios de comunicación en México, más que promotores de un periodismo digno, son empresas inmersas en un sistema capitalista en el que lo importante no es la sociedad sino las ganancias que se puedan obtener a costa de ella. Así, la información se ha convertido en una vil mercancía, que se articula con base en lo útil para vender y a lo conveniente a los grupos de poder.

El periodismo en estos lugares es un simple pretexto para satisfacer intereses de particulares. No importa si la gente espera enterarse de lo que sucede en su entorno, lo que importa es que reciban la información que les mantenga pasivos, que les haga creer lo que conviene a un sistema que vive a costa de ellos, de sus derechos, de su dignidad.

Existen honrosas excepciones, profesionales que, aunque muchas veces se encuentran inmersos en empresas serviles, realizan un esfuerzo diario por trabajar con apego a la verdad y al interés social. De este modo, queda claro que lo necesario es un cambio que inicie desde cada uno de nosotros, para a la larga poder transformar a medios de comunicación cuya mediocridad no es inherente a su esencia, sino a los que les dirigen.

Cabe además mencionar la apremiante necesidad de combatir por espacios democráticos tanto de difusión como de educación.

El creciente surgimiento de los espacios virtuales llamados blogs nos demuestra la profunda necesidad que los humanos tienen de comunicarse y transmitir un pedazo de su verdad en un mundo cada vez más caótico, segmentado e injusto.

Esto comprueba lo indispensable que resulta el luchar por medios en que todas las realidades tengan cabida, sin importar los intereses que trastoquen. Y, como ya se dijo, este proceso no se dará solo, y requiere de profesionales preparados y concientes que en cada nota, cada imagen, cada palabra antepongan la honestidad y la investigación profunda a la manipulación y la conveniencia.

En esta dignificación de los medios se requiere también de la participación de un público crítico, que demande los contenidos debidamente sustentados que merece, y que no simplemente reciba lo que un reducido grupo decide es la información importante para configurar una idea de la situación de la sociedad en que se vive.

La propuesta es entonces aludir a la conciencia de los fotógrafos dedicados al periodismo, así como promover la existencia de mayores y mejores ofertas educativas que ofrezcan una formación completa a los fotoperiodistas que hoy se ven obligados a adquirir la actitud de autodidactas e instruirse en los mismos medios de comunicación. Hace falta también educar a la población en general respecto a las posibilidades iconográficas a fin de que cada uno de los receptores sea capaz de asumir una actitud crítica, cuestionadora y propositiva.

La realidad del sistema político y económico en que habitamos es la relegación de los valores educativos y culturales a un segundo término, lo cual – aunado a una mayoría de medios de comunicación guiada por intereses de particulares – deriva en una pobre calidad de vida de los mexicanos.

La fotografía nunca será la realidad en sí misma, pero sí es una muestra de lo que es la sociedad en el momento de su concepción. Cabe prestar atención a la formación de los profesionales de la imagen, no sólo para generar propuestas nuevas y respetuosas de los principios periodísticos, sino para promover un crecimiento de la sociedad a nivel cultural y un respeto a aquellos documentos que nos permiten conocer parte de quiénes somos a partir de lo que fuimos.

La tarea indispensable es trabajar desde nuestras trincheras para conseguir condiciones más dignas y, en el caso del fotoperiodismo, defender el trascendental papel de la imagen documental como memoria y forjadora de nuestra realidad social y como una herramienta indispensable en el análisis y la crítica de la misma.

## Fuentes

### LIBROS

- ADAMS, Ansel, *La cámara*, Trilogía Fotográfica de Ansel Adams, Libro I, Madrid: OMNICON, 1980, 203 pp.
- ÁLVAREZ Bravo, Manuel (Presidente del Comité Organizador de los 150 años de la Fotografía), *Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México*, México: Conaculta – INBA – Museo de Arte Moderno, 1989, 91 pp.
- AMAR, Pierre-Jean, *El fotoperiodismo*, Buenos Aires: La Marca, 2005, 130 pp.
- BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, 255 pp.
- BERUMEN, Miguel Ángel, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez / II. Las imágenes, Chihuahua*: Berumen y Muñoz editores, 2003, 208 pp.
- BIDNER, Jenni, *Amphoto's complete book of Photography*, New York: Watson-Guptill Publications, 2004, 192 pp.
- BLÁZQUEZ, Niceto, *Ética y medios de comunicación*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, 746 pp.
- CAFFIN, Charles H., "La fotografía como una de las bellas artes" (1901) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 89-104
- CANALES, Claudia, "Cronología" en: CASANOVA, Rosa, et al, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México: Lunwerg editores, 2005, págs. 269-282
- CARMONA Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, 2ª edición, Madrid: Cátedra, 1993, 323 pp.
- CARTIER-BRESSON, Henri, "El instante decisivo" (1952) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 221-236
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, 99 pp.
- CASANOVA, Rosa, "De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890" en: CASANOVA, Rosa et al, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México: Lunwerg editores, 2005, págs. 3-58
- CASTELLANOS, Ulises, *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*, México: UIA – Proceso, 2003, 133 pp.
- CAUJOLLE, Christian, "In the light of history" en: *Sebastiao Salgado, Photofile*, New York: Thames & Hudson, 2006, s/p.
- CEBRIÁN Herreros, Mariano, *Géneros informativos audiovisuales. Radio, televisión, periodismo gráfico, cine, video*, Madrid: Ciencia 3, 1992, 457 pp.
- DALI, Salvador, "La fotografía como pura creación del espíritu" (1927) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 129-131
- DEL CASTILLO y Troncoso, Alberto, "La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen" en: CASANOVA, Rosa, et al, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México: Lunwerg editores, 2005, págs. 59-118
- DEMACHY, Robert, "¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?" (1899) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 83-88

- EMERSON, Peter Henry, "Fotografía naturalista" (1889) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 65-81
- ERAUSQUIN, Manuel Alonso, *Fotoperiodismo: Formas y códigos*, Madrid: Síntesis, FALTA AÑO, 224 pp.
- FERNANDEZ Christlieb, Fátima, *La responsabilidad de los medios de comunicación*, México: Paidós, 2002, 193 pp.
- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México: Trillas: Sigma, 1990, 78 pp.
- FONTCUBERTA, Joan, "Prólogo" e "Introducción" en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 7-47
- GÓMEZ Alonso, Rafael, *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, Colección Laberinto Comunicación, Madrid: Ediciones El Laberinto, 2001, 189 pp.
- GRÄFF, Werner, "He aquí el nuevo fotógrafo" (1929) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 161-165
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, 29ª edición, México: Siglo XXI, 2006, 133 pp.
- HAUSMANN, Raoul, "¿Cómo percibe el fotógrafo?" (1933) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 167-177
- HEDGECOE, John, *Manuales de fotografía. Técnica fotográfica*, 3ª edición, Barcelona: Libros Cúpula / Imagen / Ediciones Ceac, 1991, 190 pp.  
CONFIRMAR FUENTE
- HESSE, Maxime y Claude Amédée-Mannheim, *La photographie*, Paris: Librairie Armand Colin, 1932, 204 pp.
- HILL, Paul y COOPER, Thomas, *Diálogos con la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, 384 pp.
- KODAK, *Curso de fotografía en blanco y negro*, México: Kodak Professional, 2000, 88 pp.
- MOHOLY-NAGY, László, "Del pigmento a la luz" (1936) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 185-197
- MONROY Nasr, Rebeca, "Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940" en: CASANOVA, Rosa et al, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México: Lunwerg editores, 2005, págs. 119-180
- MORALES, Alfonso, "La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970" en: CASANOVA, Rosa et al, *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, México: Lunwerg editores, 2005, págs. 181-267
- ODAM, John, *Fotografía Digital*, Biblioteca Profesional de Diseño, Madrid: Anaya Multimedia, 2000, 237 pp.
- PASCUAL, Francisco, *Guía de campo de Photoshop CS y 7*, México: Alfaomega Grupo Editor, 2004, 297 pp.
- PEACH Robinson, Henry, "Propósito pictorial en fotografía" (1869) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 53-64
- PEIRCE, Charles S., *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1986, 116 pp.
- PELTZER, Gonzalo, *Periodismo iconográfico*, Madrid: Ediciones Rialp, 1991, 238 pp.
- PRIETO Castillo, Daniel, *Diseño y comunicación*, 2ª edición, México: Ediciones Coyoacán, 2002, 194 pp.

- RODRÍGUEZ, José Antonio, "Realidad, ficción, construcción: Las formas de la intención" en: *160 años de fotografía en México*, México: Conaculta-CENART-Centro de la Imagen- Editorial Océano, 2004, págs. 15-20
- ROMERO, Lourdes, *La realidad construida en el periodismo*. Reflexiones teóricas, México: UNAM/FCPyS – Porrúa, 2006, 197 pp.
- SMITH, W. Eugene, "Fotoperiodismo" (1948) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 209-212
- STRAND, Paul, "La motivación artística en fotografía" (1923) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 105-120
- TREVIÑO, Estela y Jarquín, Martha, "Breve cronología de la fotografía" en: *160 años de fotografía en México*, México: Conaculta-CENART-Centro de la Imagen- Editorial Océano, 2004, págs. 21-27
- VALVERDE Valdés, María Fernanda, "Materiales y técnicas de la fotografía" en: *160 años de fotografía en México*, México: Conaculta-CENART-Centro de la Imagen- Editorial Océano, 2004, págs. 641-653
- VILCHES, Lorenzo, *La lectura de la imagen*. Prensa, cine, televisión, México: Paidós Comunicación, 1991, 246 pp.
- VILCHES, Lorenzo, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona: Paidós, 1987, 287 pp.
- WESTON, Edward, "Viendo fotográficamente" (1943) en: FONTCUBERTA, Joan (comp), *Estética fotográfica*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, págs. 199-207

## INTERNET

- BARTHES, Roland, *El mensaje fotográfico*, en línea, disponible en: [http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia\\_y\\_video/textos/0046\\_mensaje\\_fotografico.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/0046_mensaje_fotografico.htm)
- BARTHES, Roland, *Retórica de la imagen*, en línea, disponible en: [http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia\\_y\\_video/textos/retorica\\_imagen\\_0007.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/fotografia_y_video/textos/retorica_imagen_0007.htm)
- *Cuéntame*, INEGI, en línea, disponible en: <http://cuentame.inegi.gob.mx/monografias/informacion/df/poblacion/default.aspx?tema=me&e=09>, 2005
- POLO López, José Ramón, "Técnica fotográfica. Impresión de una fotografía digital. Nociones básicas." En: *Fondo cubano de la imagen fotográfica*, en línea, disponible en: <http://www.fcif.net/tecnica/tecnicafotodigitalene05.htm>, actualizado el 12 de julio de 2008.
- Universidad de Guadalajara, *Catálogo de carreras 2006, Licenciatura en artes visuales para la expresión fotográfica*, en línea, disponible en: [http://www.udg.mx/archivos\\_descarga/secfija2/giacarre/2006/artisticas/art\\_5.pdf](http://www.udg.mx/archivos_descarga/secfija2/giacarre/2006/artisticas/art_5.pdf)
- Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, *Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, Plan de Estudios*, en línea, disponible en: [http://www.enap.unam.mx/xochimilco/lic\\_diseno.htm](http://www.enap.unam.mx/xochimilco/lic_diseno.htm)
- Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, *Ciencias de la Comunicación, Cursos Ordinarios 2009-1*, en línea, disponible en: <http://www.politicas.unam.mx/sse/>
- Universidad Veracruzana, *Licenciatura en Fotografía*, Plan de Estudios, en línea, disponible en [http://www.uv.mx/oferta/programas/licenciaturas/az\\_index.aspx?Tipo=&Letra=F](http://www.uv.mx/oferta/programas/licenciaturas/az_index.aspx?Tipo=&Letra=F)

Nota: También fueron utilizados datos de apuntes de clases de los siguientes profesores, dentro y fuera de la UNAM: Andres Garay Nieto, Cannon Bernáldez, Carlos Mendoza, Félix Arencibia, Froylán López Narváez, Jorge Gavilondo Cowley, José Wilmer, Mario Luna, Mario Masvidal Saavedra, Olivia Pineda, Pedro Peroga

## **Ensayo Fotográfico**

### ***Oficios de la Ciudad de México***

La dignidad de los oficios a los que diariamente recurrimos los habitantes de la ciudad de México es pocas veces apreciada. Solemos considerar intrascendentes aquellos bienes y servicios sin los cuales nuestra vida tal cual la conocemos se vería trastocada.

Manos que cocinan, transportan, reparan, recolectan, fabrican; trabajadores que diariamente se enfrentan a complicadas condiciones laborales, hallando motivos valiosos en las actividades que les representan u modo de subsistencia.

José Cruz y sus creaciones de latón; Elvia Hernández, al volante de un ambiente predominantemente machista; Mario Troncoso, a quien la gente de la zona reconoce por su deliciosa salsa de mayonesa; Isaías Jiménez, Leopoldo Cortés, Rogelio Peña y Ricardo Cortés, que no dejan de sonreír entre los desperdicios, y Francisco Márquez, empeñado en una labor olvidada por muchos, son sólo algunos de los millones de rostros que diariamente se dedican a un oficio en la capital del país.

He aquí un fragmento, un instante, de la realidad de algunos de los oficios de la ciudad de México más necesarios y menos apreciados.



