

871642



UNIVERSIDAD MADERO

1
2es.

Escuela de Periodismo y Comunicación
Colectiva
Incorporada a la UNAM

"El valor de la imagen.
Financiamiento a la fotografía
de prensa en Puebla"

Tesis que presenta
Dulce Liz Moreno Martínez

para obtener el grado de
Licenciatura en Periodismo y
Comunicación Colectiva

Puebla, Pue., 1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PER ASPERA AD ASTRA

106257



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.

INDICE

PROLOGO	4
INTRODUCCION	10
Capítulo 1 TODO PASA Y TODO QUEDA. ANTECEDENTES	31
1.1 En el principio...	31
1.2 En pos de la fotografía artística	34
1.3 Pioneros del reportaje gráfico	36
1.4 Primeras teorías de la fotografía	44
1.5 La fotografía de prensa en México	46
1.5.1. La agencia, una modalidad	48
1.5.1.1. "Fotografías de actualidad", la primera	49
1.5.1.2. Modernizando el equipo: Hermanos Mayo	50
1.5.2. Nacho López y su ciudad	54
1.5.3. Héctor García	57
1.5.4. Espacios de luz	60
1.5.5. Detrás de la lente	64
1.5.6. Las aulas	66
1.5.7. En el ciberespacio: Pedro Meyer y el CD Rom	69
Capítulo 2 CAMINOS SOBRE LA MAR. MARCO CONCEPTUAL	75
2.1. Equipo	82
2.2. En el laboratorio	87
2.3. Calidad en fotografía	90
Capítulo 3 PASAR HACIENDO CAMINO. MARCO TEORICO	100
3.1. La fotografía como acto. Phillippe Dubois y Pierre Bordieu	103

3.2. La imagen de prensa como objetivo: Vilches	107
3.3. Hecho en México. Raquel Tibol	115
3.4. La manipulación	126
3.5. El poder de la imagen en México y <i>La mirada inquieta</i>	130
Capítulo 4 SE HACE CAMINO AL ANDAR. FOTOPERIODISTAS POBLANOS. PROMOCIONES DE VANGUARDIA	147
Marco Antonio Cruz	149
Joel Merino	152
Rodolfo Pérez	161
Abraham Paredes	169
Rodolfo Martínez	176
Ana Lydia Flores	181
Margarito García	189
Juan Carlos Rojas	198
Rafael Durán	204
Última Promoción	
Antonio Ramírez / Alfonso Manzano	
Raúl Rodríguez / Ramiro Molina	
Rafael García Otero / Arturo Gil	209
Capítulo 5 GOLPE A GOLPE	
TRABAJO DE CAMPO E INTERPRETACION	218
5.1. Los fotógrafos entrevistados	223
5.2. Las fotografías publicadas	248
5.3. Directores de las casas editoriales	251
5.4. Actualización	255
CONCLUSIONES	261
METODOLOGIA	278
GLOSARIO	286
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA	289
AGRADECIMIENTOS	299

PROLOGO

El hombre del chaleco oscuro es un documento completo. En su nariz se encuentra el testimonio de tres centímetros de largo del último accidente de trabajo, sufrido durante un partido de futbol americano, cuando recibió la embestida del tackle estrella del equipo triunfador. Las manos encallecidas relatan historias del pasado vivido entre luchas constantes por la existencia en la Puebla de los Angeles y de los demonios.

Los pies, embutidos en rudos zapatos cafés con suelas de goma, marchan a toda prisa en busca del objetivo preciso, del momento irrepetible, del ademán importante, del foco de atención de la opinión pública. Del cuello del hombre pende una correa que a fuerza de uso y del peso que sostiene revela ya forma anatómica. La espalda intenta encorvarse pero encuentra una tenaz resistencia y empieza a comprender que quien manda en la fisonomía se niega a abandonar la posición erguida.

Desde que lo conocí, el dueño del chaleco oscuro con grandes bolsillos cosidos a pespunte llamó mi atención tanto por su altura, que rebasa los 180 centímetros, como por los actos que realiza en coherencia con sus sentimientos y

convicciones. Abuelo y esposo que empeña la existencia diariamente por ofrecer a su familia mejores años de los que él ha vivido, se posiciona y asume como uno de los punteros en la carrera que cotidianamente emprenden los de su gremio.

Caminar en su compañía ofrece la ventaja de saludar y conocer unas tres docenas de personas a lo largo de diez avenidas concurridas. Las manos del gigante se levantan en un movimiento que muy a su pesar dista de ser discreto; ofrece el hombre, además, una sonrisa amplia enmarcada por el bigote poblado y oscuro y sus ojos negros hablan en silencio del tiempo y de la vida. Es mi amigo.

El fue un anzueto que afiancé con curiosidad para introducirme en el mundo de la fotografía periodística. El gigante de mi admiración trabaja actualmente en un periódico que en esta región se suma al reducto de publicaciones que apuntan al profesionalismo como su objetivo y razón de ser. Al tratar de mirar el mundo con los ojos del enorme amigo aprendí a distinguir de manera incipiente estilos, técnicas, procedimientos, críticas, teorías y materiales utilizados por los individuos que, como él, integran el equipo de informadores gráficos de Puebla.

Abraham Paredes, fotógrafo. Desde los inicios de mi trabajo como reportera, al observar más de cerca y detenidamente la labor de los fotógrafos de prensa que lejos, cerca y junto de mi amigo trabajan para comunicar la noticia en el ejercicio periodístico poblano comprendí y aprecié el

desempeño de estos hombres en las calles, su campo de acción.

Más tarde, con una experiencia de observación, lectura de diversos materiales teóricos y con las reflexiones y conocimientos que conmigo compartieron los más destacados reporteros gráficos de la vanguardia periodística poblana, que en este momento realizan una ruptura que revoluciona positiva y sensiblemente el fotoperiodismo regional, pude ampliar el espectro de mi propia experiencia en el ramo y aprendí a reconocer la calidad variable de los productos terminados con la factura y rúbrica de uno y otro individuo.

Por ello está aquí este trabajo. En el universo de los temas y los problemas a estudiar bajo el rubro de la comunicación elegí realizar la investigación que contiene la tesis que presento aquí para llamar la atención de los involucrados en el área, en posiciones distintas, al planteo de diagnósticos de sus problemas y propuestas para superarlos.

Ya en la aproximación al enfoque del presente estudio giré la llave de la cerradura que aseguraba los arcanos de la actividad fotográfica en la prensa y éstos se descubrieron extensos y con una riqueza incalculable. Las fotografías de mi amigo el gigante constituyen apenas una molécula del iceberg de la historia de la fotografía, el ejercicio periodístico, las teorías, la crítica, los descubrimientos, el momento histórico actual y los factores que afectan el trabajo de los reporteros gráficos.

Resulta complicado unificar los criterios de los sujetos de estudio, y asimismo se torna ardua la tarea de realizar un trabajo que valga la pena como instrumento científico, pero la incursión adquiere su valía al iluminar con lupa las difíciles condiciones de trabajo que prevalecen entre los hacedores de la fotografía de prensa al interior de las empresas periodísticas de Puebla y las circunstancias que pueden calificarse como precarias, desiguales y hasta obsoletas en que desempeñan la labor que llama la atención, permea líneas editoriales y cumple con su cometido de informar en cualquier sujeto con capacidad de mirar, en esta era de las imágenes que se vive en la proximidad de un nuevo milenio.

Conozco ahora un grupo de reporteros gráficos que hacen de la fotografía su forma de vida por pasión individual. Este núcleo de fotoperiodistas forma un equipo porque busca la superación común y su trabajo terminado posee una calidad que rebasa las posibilidades lógicas que imponen las condiciones desfavorables que imperan en su labor. Creo necesario destacar que debido a la subjetividad a que me lleva la estimación a tales trabajadores de la información gráfica, repetidas veces la redacción objetiva de este documento se desvió de su cometido antes de ser presentado para su aprobación.

He aquí el resultado. El acopio de opiniones, que redundó en estrechar vínculos, comprender actividades que anteriormente me eran ajenas, incursionar en los estudios científicos de la disciplina fotográfica y la adquisición de

capacidad para observar con mayor criticidad, puede recompensar los malos momentos que trajeron consigo el lapso y el esfuerzo invertidos.

Cierro este espacio al manifestar que uno de mis deseos mayores es el mejoramiento de las condiciones en que se desarrolla el trabajo de los fotoperiodistas, más aún de los que se entregan a su labor sin perseguir intereses ajenos a la información, de aquellos que pese a las presiones constantes del abuso del poder se mantienen ajenos a vender sus convicciones personales a cambio de un mejor sueldo o sobornos; apuesto a aquellos que ejercen una labor comprometida con la veracidad, el profesionalismo y la calidad de su trabajo.

Esta última característica constituye una rúbrica del producto que en los mejores casos inicia con el ojo de un visionario detrás de la cámara y se plasma en una imagen que se revela químicamente en un laboratorio y que, publicada, no obstante la premura característica del trabajo de los diarios, refleja el esfuerzo, el seguimiento de la información para adquirir contexto de la actividad periodística gráfica, además de la dedicación de su autor.

A esos fotógrafos --que finalmente resultan la minoría de una población numerosa-- reitero por escrito mi reconocimiento a su trabajo. Y vaya mi profunda y especial admiración a un núcleo de profesionales y amigos entrañables: Abraham Paredes, Margarito García, Rodolfo

Pérez y Juan Carlos Rojas, quienes con una mochila al lado, la responsabilidad y el entusiasmo de hacer periodismo comprometido con su propia realización profesional y con la realidad de su comunidad, arriesgan incluso la vida en un lugar de combate por la supervivencia, la honestidad y la dignidad y el profesionalismo de su actividad, que los requiere diariamente y no les ofrece tregua.

INTRODUCCION

El mundo del cambio de milenio está caracterizado por las imágenes. El establecimiento de la comunicación en la sociedad que vive los últimos años del siglo XX tiene como herramienta principal la imagen, código en el que los mensajes se encuentran cifrados con una carga densa de valor que encuentra su más preciada expresión a través de la fotografía, que entre sus numerosas especialidades la periodística ostenta importancia capital.

Críticos de arte, especialistas en la comunicación colectiva y teóricos de la imagen coinciden con sus comentarios en reafirmar que por información periodística no se entiende cualquier género simple de comunicación, sino un complejo de hechos nuevos, relativos a acontecimientos y circunstancias específicos y desconocidos en su mayoría, que tienen importancia para el destinatario individual o colectivo. La información periodística se destaca por su valor social, y en la dinámica actual no puede concebirse el mundo sin la información gráfica que es fácil de percibir y de comprender.

También convergen los especialistas en considerar que la fotografía se ha convertido en un instrumento indispensable para la formación y la experiencia personal de cada individuo, debido a que aporta su carga comunicativa para ampliar y

profundizar las experiencias ante la realidad. La imagen es fácil de percibir, y en una observación y aprehensión prolongada o intensa se pueden descubrir nuevos y diversos detalles característicos del objeto representado, o ángulos diferentes de la realidad. Tanto la fácil percepción como la fuerza emocional de la imagen ayudan al impulso sensorial a transformarse en razonamiento abstracto y penetrar en la esencia del fenómeno representado¹.

Por medio de los estudios del impacto que causan las imágenes de este tipo en los observadores se concluye que la representación fotográfica de la realidad ofrece un diferente conocimiento de la misma, poniendo de relieve otros aspectos que su descripción verbal. De no disponer en un periódico, una revista o un libro de la posibilidad de representación gráfica, quizás no se percibirían con debida exactitud ciertos ángulos de la realidad. El carácter concreto y vivo de la toma hace ampliamente comprensible el mensaje.

Comprender, sin embargo, no significa sólo identificar y registrar los diversos componentes de la imagen, el espectador debe identificar asimismo las interrelaciones entre ellos y penetrar así en el sentido de la imagen.

Por todo lo anteriormente descrito, la información gráfica y sobre todo en el marco de la comunicación

¹Tibol, Raquel *Episodios fotográficos* México, Libros de Proceso, 1989, p. 37

periodística tiende a ser apreciada por su fuerza comunicativa, en su papel de información oportuna, crónica y memoria histórica y paulatinamente son más las personas que se involucran en esta actividad.

Los periódicos se suman a la dinámica de la expresión gráfica y abren más espacios para este fin, la técnica de la fotografía periodística se depura, los avances en la especialidad automatizan con medios electrónicos los procesos de obtención de las imágenes y se asimilan las vanguardias electrónicas para difundir las gráficas a nivel mundial en cuestión de minutos.

Pese a todos los adelantos que tecnológicamente se realizan en la actividad del periodismo fotográfico, la imagen --que se puede procesar y transmitir en lapsos cada vez más breves-- depende estrictamente del marco referencial, contexto informativo, cosmovisión, agudeza visual, capacidad de abstracción, conocimiento técnico y experimental de la actividad fotográfica que posea el sujeto que se encuentra detrás de la cámara.

Estos elementos esenciales residen en el ser que está dedicado a captar las imágenes informativas con una cámara, imágenes que ofrecen al receptor no sólo un momento específico y un ángulo de la realidad, sino que la selección de ese trozo de experiencia social posee un valor de línea editorial, de visión particular y de estética fotográfica, esta

última asumida como un reflejo instantáneo de la capacidad del fotógrafo profesional de su actividad como periodista.

Tales características pueden considerarse ya no ideales sino indispensables del profesional de la comunicación gráfica en los medios de información que se encuentran en la sociedad, iniciando en el círculo local y extendiéndose en la que convive dentro de las fronteras nacionales.

Sin embargo, una ojeada a las publicaciones diarias informativas nacionales y locales, más un análisis comparativo de observación bastarán para que el receptor perciba diferencias abismales en la presentación de la información periodística fotográfica. Existe una disparidad notoria de carácter y calidad.

Una mirada más profunda podrá revelar la situación: el fotoperiodismo está divorciado entre una y otra publicación en el terreno de la calidad y con mucho pesar se asiste a la competencia donde los de adelante corren mucho. Demasiado respecto de los de atrás.

Las notables diferencias de factura en las fotografías se acentúan en las publicaciones poblanas. Y es que el desfase es evidente: mientras unos fotógrafos se encuentran en la vanguardia de su especialidad, otros se muestran incompetentes.

Como productos elaborados por los reporteros gráficos, las fotografías -tanto las que se publican como las que quedan fuera de la edición- se someten a las normas elementales de la realización de esta imagen, consignadas éstas en teorías y estudios que acuñan cánones, amalgamados con la apreciación -producto del conocimiento y la experiencia- de los propios autores. Estos criterios normativos aplicados se traducen en juicios de valor que califican los elementos que intervienen en la realización de una imagen de prensa.

Se consideró necesario, por lo anterior, la realización de un estudio de los factores que hacen que una fotografía sea mala o calificada como de mala calidad por la más actual línea de producción de imágenes periodísticas y por sus mismos hacedores.

Importante se ponderó investigar la propia perspectiva que posee de su actividad cada uno de los sujetos de estudio. Si esta incursión metodológica permite cabalmente hacer eco de la visión del fenómeno de comunicación por medio de la prensa en su dimensión práctica, es decir, en voz de quienes a diario viven el proceso de reportar el acontecer de una sociedad a ella misma, servirá el presente trabajo de investigación como un medio más de comunicación de este núcleo de reporteros hacia sus propias empresas y la comunidad en general.

Además, este trabajo es un pretexto para vincular el mundo interno de los fotógrafos --su situación actual y sus opiniones-- con las imágenes finales que se publican en los periódicos, de manera que puede conocerse la inquietud individual del reportero gráfico.

También las próximas páginas constituyen un foro entre los teóricos de la fotografía de prensa y los hacedores de la misma, puesto que en esta especialidad los propios actantes que reproducen las imágenes comparten un código específico y ciertos principios que se derivan de los textos científicos que entre los fotógrafos forman parte del "olfato" que adquieren con la práctica.

En la fotografía de prensa mexicana se vive actualmente el clímax de un movimiento que inició en 1976, en *Unomásuno*, el periódico producto del boicot presidencial en contra de *Excélsior*. Aquél fue un medio en el que se fraguó un proyecto que rompió con los vicios que el fotoperiodismo arrastraba desde el inicio de la década de los cuarenta, proyecto que conmovió al país a través de la información gráfica y se consolidó luego en *La Jornada* para contagiar con su espíritu revolucionario a los medios de comunicación no oficialistas con sede o matriz en la ciudad de México.

En Puebla, como en otros estados del país el movimiento de renovación se realizó. Sólo que ello sucedió 16 años después que el tremor se gestó en los periódicos

nacionales, fenómeno local del que nadie se ha ocupado desde las páginas académicas.

La carencia de estudios centrados en el quehacer de los reporteros gráficos de Puebla constituye un faltante que, de alguna manera, se desea comentar y denunciar simultáneamente a la búsqueda de una aportación en materia de investigación que resulta válida por su forma, aun cuando la realiza un investigador científico en ciernes.

Y la disparidad de factura que ya se mencionó, se debe, según la observación previa a la realización de la presente tesis, a una incoherencia entre lo que quiere las empresas periodísticas -competir eficazmente en el ámbito periodístico en general- y el financiamiento que las mismas aportan a sus departamentos responsables de la información gráfica.

La realidad que se vive al interior de las empresas de comunicación periodística resulta muy distinta a la que posibilita un desempeño profesional de primer mundo. Un atisbo --físico, no figurado ni teórico-- a los departamentos de fotografía dará cuenta de que existen algunos obstáculos y otras tantas carencias para el desempeño óptimo de la actividad.

Las circunstancias apuntan a la falta de adecuado financiamiento a los departamentos de fotografía como principal motor de la deficiencia de estos últimos.

Y ya que se habla de faltantes, durante los trabajos de estudio en esta área se reveló que entre los responsables administrativos de las empresas periodísticas parece reinar la indiferencia o el soslayo ante las necesidades del departamento de fotografía de sus propias áreas de procesamiento de información. Por ello, se consideró urgente realizar la presente investigación, toda vez que de igual manera resulta necesaria la intervención de las autoridades correspondientes en la planeación y el desarrollo del trabajo dentro de los departamentos gráficos de las casas editoriales a fin de resolver problemas y satisfacer necesidades.

Pareciera que se carece de valoración y comprensión de la actividad y la importancia del fotoperiodismo en las empresas poblanas de comunicación, lo que se traduce en cargas de trabajo excesivas o inaccesibles, dinámica incoherente de desempeño, disparidad de criterios entre editores y fotógrafos para jerarquizar la calidad del trabajo y asignar el salario que lo compensa. Así que puede servir este trabajo como llamado de atención a los trabajadores del medio periodístico para apreciar la labor de los fotógrafos.

El acopio de información respecto de la historia y las teorías de la fotografía que se incluyen en esta investigación también puede utilizarse posteriormente como material de consulta, ya que los libros de teorías de la imagen escasean en las librerías de Puebla y de la ciudad de México.

La mayor justificación para realizar este estudio, de manera personal para el investigador, fue mostrar un poco de la actividad que realizan diariamente algunos reporteros gráficos que se han mostrado auténticos profesionales dispuestos a ejercer su labor y alcanzar la superación no sólo personal, sino colectiva en el gremio.

Asimismo, el mostrar las experiencias y, al mismo tiempo, denunciar las condiciones adversas que se presentan en el cumplimiento del deber, --iniciando con los obstáculos internos del mismo sistema de trabajo-- resultó un móvil poderoso para realizar lo que en este texto se describe.

Otra razón prioritaria para hacer este trabajo es el deseo de aprender a investigar en las ciencias sociales, ya que el desempeño de la labor del reportero gira en torno a plantear problemas, crear hipótesis, señalar objetivos, justificarlos, desarrollar el estudio, interpretar resultados, concluir el análisis y redactarlo; esto último se hace en forma de nota, reportaje, entrevista y los demás géneros que cada día se realizan como parte de la responsabilidad esencial de este oficio-profesión-arte-técnica-realización personal.

La investigación se propuso los siguientes objetivos generales:

1.- Encontrar la relación que existe entre el apoyo financiero que reciben los fotógrafos de los diarios angelopolitanos y la calidad del trabajo publicado.

2.- Plantear soluciones reales y factibles con el fin de que los fotógrafos de los periódicos editados en la ciudad de Puebla publiquen trabajo de calidad que satisfaga, tanto los cánones de la actividad gráfica, como a los trabajadores de este ramo.

Los objetivos secundarios en la investigación se enuncian como sigue:

- a) Conocer el proceso de especialización de los fotógrafos a través de la historia.
- b) Conocer los principales conceptos utilizados dentro del quehacer de los fotógrafos poblanos.
- c) Identificar las condiciones sociales, económicas y técnicas bajo las cuales trabajan los fotógrafos poblanos de prensa.

En la ciudad de Puebla, donde se centralizan las funciones gubernamentales de la entidad y donde tienen sede las organizaciones sociales más importantes del estado, de las que forman parte los medios de comunicación, el ejercicio periodístico se realiza con mayor intensidad que en los 216 municipios restantes.

Los diarios más importantes también tienen sus sedes en la capital del estado, concentradas en el centro geográfico de la ciudad.

Realizar una investigación en el campo de la fotografía fue originado, en un principio, por la observación del trabajo de los fotógrafos de prensa del ámbito espacial ya descrito. Como consecuencia de tal actividad, en el medio de los trabajadores que informan a los lectores de prensa escrita² con testimonios plasmados en fotografía, se pudieron apreciar características del desempeño que se traducen en anomalías, que se enunciarán en un breve diagnóstico:

Los reporteros de diarios reciben órdenes de trabajo, mismas que hacen las veces de agenda cotidiana con los requerimientos de información que solicita la **casa editorial**³. Lo mismo sucede con los fotógrafos, con la diferencia que el número y la importancia de las actividades asignadas en su agenda llega a constituir el doble de la carga de trabajo de los reporteros, misma que deben cubrir en el mismo tiempo en las calles.

El tiempo que los fotógrafos deben invertir en la labor de captar una imagen con la cámara equivale al que un cronista de detalles ocuparía en la captación de los sucesos de un acto, es decir, de principio a fin de un acto cualquiera, con el propósito de atrapar en una imagen información que

²Aunque a simple vista parece una redundancia, el término "prensa escrita" se utiliza en el contexto de los medios de comunicación para referirse a los diarios y revistas, ya que, comúnmente, con "prensa" se designa a textos periodísticos, radio y televisión.

³De aquí en adelante, las palabras o conceptos escritos con tipo bold --negritas-- remitirán al lector al Glosario.

satisfaga elementos propios de la nota: qué, quién, dónde, cuándo, cómo y por qué de la situación.

Los lapsos de permanencia como testigos de un acto se ven incompletos por la pérdida de tiempo que representa el traslado de un sitio a otro donde se desarrollan las acciones de las que se debe informar a la comunidad a través de las fotografías publicadas en los periódicos.

Al terminar la cobertura de información por parte de los fotógrafos, los **cierres de las ediciones** de los medios de comunicación escrita se encuentran cercanos, por lo que aquéllos disponen de menos tiempo que los reporteros para entregar el material informativo a los talleres.

El tiempo de revelado, enjuague y fijación⁴ de las películas fotográficas lleva a los reporteros gráficos --en condiciones óptimas de trabajo-- cierto tiempo que por causas técnicas y propias del ejercicio humano de la actividad se señala particular en cada fotógrafo y dependiendo del material del que dispongan en los laboratorios. Este tiempo se acorta, ya que la labor se debe acelerar por la carrera contra la hora de cierre de edición que realizan.

⁴Los tres términos serán explicados en el Marco Conceptual, toda vez que son esenciales en el contenido del quehacer de los fotógrafos poblanos. Al igual que otros conceptos a desglosarse en el marco ya referido, su enunciación se ha hecho de acuerdo con el lenguaje de los sujetos de estudio.

El tiempo ideal de impresión de fotografías va de diez minutos hasta 35 por cada una, toda vez que el proceso incluye la selección del negativo adecuado, elección del tamaño a ampliar, corte y preparación del papel fotográfico, prueba de tiempo de luz a filtrarse en la ampliadora para el negativo específico, preparación de los químicos para revelar en el papel la imagen, paso de la gráfica por etapa de revelado, enjuague y fijación en tiempos propicios según las necesidades de la propia foto.

En la práctica diaria, este tiempo ideal resulta casi ignorado por la mayoría de fotógrafos, ya que nuevamente aparece la carrera contra reloj que deben tomar y vencer como parte de sus obligaciones cotidianas.

Los equipos fotográficos varían según los alcances financieros de los propios trabajadores y de la empresa para la que prestan sus servicios, por lo que la modernización de aquéllos se ve afectada por el monto del salario o la disposición de partida presupuestal de la casa periodística con base en la pertenencia y dotación de cuerpos de cámaras, lentes, flashes, filtros, pantallas portátiles e incluso mochilas.

Para captar las imágenes de un **evento**, los fotógrafos necesitan **firar** cierto número de disparos en su cámara, de manera que registren escenas que parecen importantes y luego puedan seleccionar cuál fotografía habrán de publicar. La prisa por acudir al siguiente acto donde deben estar presentes hace que tiren pocas placas o permanezcan en el

evento poco tiempo y ello impide que registren ciertos detalles visualmente importantes para informar al público.

Las descomposturas o el robo de los equipos fotográficos no siempre son cubiertos por los medios donde laboran los fotógrafos, con lo que se añade a la lista de características del desempeño laboral de un fotógrafo el riesgo de perder, temporal o definitivamente, parte o el total del equipo cuyo precio de compra se enuncia en miles de nuevos pesos o cientos de dólares.

Todo lo anterior, acumulado, influye para que, en general, los fotógrafos realicen en condiciones desfavorables su trabajo y desde el punto de vista de los factores técnicos y las características estéticas, de composición o informativas se sientan insatisfechos con su trabajo y califiquen sus gráficas publicadas como malas o de mala calidad, ya que consideran en un porcentaje amplio a simple vista que las fotografías carecen o no satisfacen en su totalidad los elementos técnicos, estilísticos o de procedimiento manual durante el revelado e impresión de su material.

Así, el problema que existe se enuncia a continuación: "Los fotógrafos de los periódicos de Puebla publican fotografías de mala calidad, de los cuales aquéllos resultan los primeros jueces y se se sienten insatisfechos".

Algunas de las posibles causas encontradas de manera inicial de estas anomalías son la falta de personal suficiente

para aligerar la carga de trabajo de los fotógrafos, la carencia de apoyo financiero para que los departamentos de fotografía de los periódicos cuenten con suficiente material de laboratorio y equipos de trabajo adecuados a las necesidades de los trabajadores y de los eventos que se deben cubrir diariamente. También puede existir una falta de apoyo con materiales, dinero u objetos como automóviles o locales que incida en el gasto económico y de tiempo que cause los trastornos anteriormente mencionados.

Esto es, aparentemente, la mayoría de fotógrafos trabajan sin poseer un medio de transporte, algunos periódicos no cuentan con un laboratorista que haga el trabajo de revelado e impresión para ahorrar tiempo y desgaste a los reporteros gráficos.

Las causas anteriormente mencionadas muestran un común denominador o una variable que puede englobarlas: falta de apoyo financiero para el departamento fotográfico de los periódicos por parte de las mismas empresas editoriales.

Al retomar los elementos expuestos anteriormente, la hipótesis propuesta es la siguiente:

"Los fotógrafos de periódicos establecidos en la ciudad de Puebla publican fotografías de mala calidad debido a la falta de apoyo financiero por parte de las empresas periodísticas".

En tal hipótesis se encuentran los siguientes elementos.

Unidades de análisis:

- a) Fotografos de los periódicos establecidos en la ciudad de Puebla.
- b) Fotografías publicadas en los periódicos locales.
- c) Empresas periodísticas de la ciudad.

Variable dependiente: fotografías de mala calidad.

Variable independiente: falta de apoyo financiero.

Se destaca en esta hipótesis un relación inversamente proporcional en las variables, ya que a menor apoyo financiero por parte de los medios periodísticos, existe un mayor tendencia a la publicación de fotografías de deficiente calidad y a mayor apoyo financiero menor cantidad de fotografías deficientes.

Para realizar el estudio, la hipótesis ya citada se operacionalizó de la siguiente manera:

Indicadores de la variable independiente:

- Bajo o insuficiente salario
- Excesiva carga de trabajo
- Equipo fotográfico incompleto o deficiente
- Insuficiente material de laboratorio

Indicadores de la variable dependiente:

- Carencia de variedad de tomas
- Insatisfactoria calidad de tomas
- Insatisfactoria calidad de revelado
- Insatisfactoria calidad de Impresión

Resulta muy importante referir que el concepto "mala calidad" en este contexto se refiere al juicio que determinan las concepciones teóricas de la imagen de prensa en general y particularmente con las características que señala el movimiento de nuevo fotoperiodismo mexicano.

A fin de corroborar esta hipótesis se estableció un tipo de estudio y otros elementos que se mostrarán a continuación. Se requirió hacer un estudio exploratorio debido a la carencia de investigaciones anteriores en el contexto, lugar geográfico y especialidad de esta labor periodística.

El tipo de estudio obedece a la existencia de las tres categorías básicas de investigación social: la exploratoria, que debe realizarse cuando existe un total desconocimiento sobre el objeto de estudio o cuando ya se realizó una investigación similar pero no en el campo específico de estudio; la descriptiva pretende superar al exploratorio, es decir, profundizar en el tema estudiado describiendo con detalle las características esenciales del objeto de estudio; y, la de relación causal.- causa y efecto, encontrar causas para: proponer diferentes o diversas soluciones al problema. En la

medida de lo posible, llegar a predecir ciertos efectos en el futuro.

El presente estudio inicia con una revisión de la historia de la fotografía que tiene como objetivo contextualizar el problema que ocupa las próximas páginas, por lo tanto, se trata de una historia selectiva, que apunta muy poco al desarrollo técnico, sólo lo indispensable para comprender cómo ha sido favorecido el fotoperiodismo a través de los avances en ese renglón; se inclina más por presentar las etapas de especialización que han pervivido a lo largo de la evolución de la fotografía y bocetar el surgimiento de teorías.

Como en todas las disciplinas que se contextualizan en su repercusión social, la fotografía presenta dificultades para abordarla por bloques temáticos separados, toda vez que la historia de la fotografía será al mismo tiempo parte de la teoría y viceversa, además de que los conceptos forzosamente están relacionados con el desarrollo tecnológico que concierne a la actividad.

En esta complicación que representa el establecimiento de fronteras, es necesario aprovechar los espacios disciplinarios.

Por ello, continúa en este documento el marco conceptual pertinente a todos los estudios. Pese a que inicia con conceptos básicos, que los académicos lectores del trabajo considerarán innecesario, dado su propio marco

referencial, resulta indispensable asegurar el punto de vista que se importa a la tesis para abordar el problema que la ocupa. La meta del capítulo destinado a los conceptos rebasa la función de simple glosario: se trata de esclarecer cuáles son los instrumentos y materiales indispensables para realizar la actividad fotográfica en una empresa periodística, por lo cual, se debe tomar en consideración al momento de revisar el informe del trabajo de campo, pues se tendrá una clave de las carencias o satisfacción de necesidades que existen en las empresas.

Un término clave que poco se desarrollará en el apartado de los conceptos será la calidad de las fotografías, puesto que solamente estará fijada la definición y los requisitos técnicos básicos para imprimir buena factura a una imagen. El desarrollo preciso del concepto se presenta en el capítulo siguiente, destinado al marco teórico, dado que las últimas teorías, acuñadas dentro de los movimientos más recientes de la renovación estética, técnica y comunicativa de la fotografía inciden en la evaluación de la calidad de las fotografías. Ese capítulo, el tercero, inicia con el informe de la revisión bibliográfica que se realizó en los materiales teóricos. Por supuesto, versa sólo sobre los que apuntaron de alguna manera al objeto de estudio multicitado.

Especialmente se abordan los estudios hechos por los investigadores que se encuentran en México y han hecho hincapié en la fotografía de prensa. A ello se debe que el

apartado destinado a la teoría de la fotografía de prensa en el país es sustantivamente más largo y profundo.

El cuarto capítulo pretende constituir la aportación informativa y teórica sobre el fotoperiodismo poblano. Se reduce el espacio a los reporteros gráficos punteros en la transición hacia la nueva imagen de búsqueda dentro de las publicaciones informativas locales. También se aborda el desempeño de las generaciones nuevas que retomarán el proyecto de renovación.

El siguiente capítulo está dedicado al planteamiento del diseño realizado sobre las técnicas de recolección de datos y de muestreo para la investigación de campo, donde se asienta la hipótesis a confirmar acerca de las causas y los efectos apreciables en el problema de los reporteros gráficos de Puebla.

Así, se recolectó y analizó la información pertinente, para interpretarla y llegar a conclusiones concretas que orienten el saber de esta especialidad en el campo de la investigación teniendo como sujetos de estudio a los fotorreporteros y a los directores de diarios y como objetos a las propias fotografías publicadas.

Finalmente se ofrecen las conclusiones del presente trabajo y algunas propuestas de mejora de las condiciones que existen entre los fotógrafos de la prensa angelopolitana.

Se incluye un anexo metodológico que tiene como fin precisar los instrumentos utilizados en esta investigación. Un glosario, y una bibliografía y hemerografía básicos concluyen el contenido de este material de lectura que aunque tiene un futuro incierto, la autora desea que sirva para ser foro de las opiniones de sujetos importantes en la vida informativa de Puebla, iniciar investigaciones posteriores más ricas para terminar con la carencia de estudios al respecto y comunicar a los reporteros gráficos de la Angelópolis que alguien aprecia su trabajo y desea un cambio favorable en el mismo.

CAPITULO 1

TODO PASA Y TODO QUEDA

ANTECEDENTES

En el presente apartado se ofrece un paneo del desarrollo de la fotografía¹, desde sus orígenes, con el fin de contextualizar el objeto de estudio en la línea que conviene a la investigación.

1.1 EN EL PRINCIPIO...

Aristóteles, en el siglo IV a. C., describe al antepasado de la cámara oscura, el *stencpé*², que será la *camera obscura*³ del Renacimiento. Su principio: un objeto situado en el exterior de esta cámara, a plena luz, delante de un

¹Un texto al que el lector puede remitirse para conocer de manera amplia las etapas más importantes del desarrollo de la fotografía en general en Europa es de Freund, Gisèle *La fotografía como documento social*; Gustavo Gili, Barcelona, 1993

²Término griego con el que se denominó al aparato descrito por Aristóteles

³En griego antiguo, así se nombró al artefacto en la etapa histórica siguiente a la Edad Media.

pequeño orificio practicado en una de las caras de la cámara, aparece invertido sobre el lado opuesto de la misma.

La historia de la fotografía inicia con los intentos de obtener una imagen en la cámara oscura y los distintos métodos encaminados a fijar fotoquímicamente dicha imagen. El desarrollo de los dos procedimientos no fue simultáneo, aquélla precedió al descubrimiento del material sensible a la luz.

Hacia 1500 Leonardo da Vinci inventó la cámara oscura. En 1568 Daniello Barbaro acopló una lente al objetivo y obtuvo una imagen muy clara de los objetos.

En 1727 Johann H. Schulz descubrió que las sales de plata se ennegrecen cuando reciben una luz intensa. Pero las imágenes por él obtenidas fueron fugaces. Este descubrimiento fue aprovechado por Nicéforo Niepce, quien tuvo la idea de situar en una cámara oscura una placa metálica cubierta de bitumen de Judea, una especie de asfalto. Bajo el efecto de un ácido, la placa reveló una imagen positiva.

Del modo anteriormente expuesto Niepce hizo su primera fotografía en 1822, tras un tiempo de exposición⁴ de ocho horas. Logró obtener en 1836 las primeras fotografías de objetos corporales.

⁴La expresión se refiere al lapso de pose de los objetos o sujetos que se debían fotografiar.

La aplicación del yoduro de plata para producir imágenes más duraderas se debe a Jacques Daguerre, al descubrir el medio de fijar una imagen positiva y bautizó su invento con el nombre de daguerrotipo. El tiempo de pose se redujo considerablemente, pero aún no se podían sacar copias de un original (1838).

William Fox Talbot, físico inglés, cuyos trabajos se iniciaron antes que los de Daguerre, perfeccionó el procedimiento al punto que, en 1844, quedó listo el sistema negativo-positivo sobre papel. Logró sacar, por primera vez, varias copias de una misma toma.

La necesidad de documentar hechos importantes obligó a los usuarios de la fotografía a ingeniarse y buscar sus propias formas de mostrar al mundo realidades. Una de las secuencias más antiguas es la serie de seis fotografías logradas en 1850 en Munich por Alois Locherer (1815-1862). "Esas seis fotografías mostraban el método de trabajo utilizado en el montaje de la monumental estatua que simbolizaba el estado de Baviera, y están consideradas como el primer reportaje fotográfico. Antes de cada toma los trabajadores debieron mantenerse inmóviles durante cierto tiempo".⁵

Este uso documental que prometió la fotografía desde sus inicios hizo que la cámara fuera el acompañante selecto por aventureros que buscaban participar en acontecimientos

⁵Tibol, Raquel *Episodios fotográficos*. Libros de Proceso, 1989, p.318

dramáticos, sin embargo, la técnica rudimentaria los obligaba a preparar el material fotográfico antes y después de la toma, de modo que resultó difícil en extremo cargar con un laboratorio en pequeño, lo cual sirvió como catalizador para quienes estaban interesados en adelantar en el campo de la técnica de la fotografía, sobre todo en lo que se refiere al trabajo con elementos químicos.

En 1864 B. J. Sayce y W. B. Bolton usaron por primera vez el bromuro de plata en la emulsión. En 1871 Ch. Maddox sustituyó el colodión por la gelatina, inventando así la placa seca y Goodwin en 1887 ideó la película de celuloide.

1.2. EN POS DE LA FOTOGRAFIA ARTISTICA

En sus orígenes, la fotografía no fue concebida como un medio de expresión artística con características autónomas. Los primeros fotógrafos, que eran dibujantes y pintores como Nadar, Hill y Adamson, consideraban la fotografía como una cámara oscura perfeccionada que permitía estudios de perspectiva con la máxima precisión.

La fotografía sobre papel descubierta por Fox Talbot y los estudios de encuadre y de asimetría de Blanquart-Evrard permitieron lograr, gracias al trabajo en el laboratorio, un notable aumento de potencia expresiva que fue inteligentemente aprovechado por los fotógrafos de mediados del siglo XIX.

Existe un factor que interviene en el logro de imágenes: la predisposición intuitiva, denominada como "el arte de ver". Esta característica fue ejercida por Eugen Atget (1856-1927), hombre de vida recoleta, de sentimientos ingenuos, quien fotografió todo lo que sus ojos le decían que valía la pena. Sin proponérselo descubrió la dimensión poética de la imagen fotográfica.⁶

Retratos románticos hizo Disdery, con fondos de balaustradas y columnas que copiaban la pintura de moda en los salones oficiales. Después, Julia M. Cameron en la década 1860-70 hizo retrato utilizando el primer plano e iluminaciones cuidadosamente controladas, iniciando la escuela realista que se afirmó en la segunda mitad de ese siglo, sobre todo con el trabajo de los primeros reporteros gráficos.

En esa época los que desarrollaban fotografía artística realizaban en estudio fotos retocadas con tintas grasas, esfumados, y otros materiales que, al pretender imitar la pintura académica de la época, negaban en realidad los valores autónomos de la fotografía pura.

La reacción contra esta fotografía "pictórica" se dio con la influencia ejercida por Alfred Stieglitz, jefe del grupo "Photo Seccession" (1900) y director de la revista estadounidense "Camera Work" (1902-17), que defendía la fotografía pura y no

⁶*Idem*, p. 319

admitía las manipulaciones de laboratorio. El fotógrafo estadounidense Edward Steichen se asoció a Stieglitz para fundar en Nueva York la galería "291", dedicada a la exposición del nuevo estilo de fotografía de vanguardia.

Esta tendencia que pretendía "liberar la fotografía del dominio de la pintura", colaboró, sin embargo, con los movimientos pictóricos del primer cuarto del siglo XX: fotografías de Cobn con perspectivas distorsionadas --como en los cuadros cubistas--, abstractas de Moholy-Nagy, surrealistas de Man Ray, por citar a los más importantes.

Actualmente, las tendencias más importantes, además de las de reportaje, de las que se hablará en el siguiente apartado, son las visiones poéticas y humorísticas de la vida, iniciadas por Robert Doisneau, la abstracción formal a base de detalles aislados de escenas y objetos corrientes --Aaron Siskind, Paul Caponigro--, la fotografía narrativa de filiación romántica representada por Ed Vam der Elsen y fotografías en color, composiciones expresionistas de Irving Penn y de Ernest Haas; elegancia sofisticada de Gordon Parks, creador del "estilo Vogue", entre los más importantes.

1.3. PIONEROS DEL REPORTAJE FOTOGRAFICO

Fuera de los experimentos en el desarrollo artístico, en los años finales del siglo XIX hubo una preocupación de los fotógrafos por captar a la gente en sus ambientes habituales,

actividad que actualmente se le relacionaría con el papel antropológico de los estudios. Surgió entonces la búsqueda de la verdad documental que resultó indispensable como testimonio de estudios sociológicos. En este enfoque se encontró John Thomson (1837-1921) con imágenes de las calles de Londres, en 1870. Sobre los inmigrantes pobres de Estados Unidos trabajó Jacob August Riig (1849-1914), material que se reunió en 1890 bajo el título de "Cómo vive la otra mitad".

En las calles y el trajín cotidiano de fines de siglo en Nueva York Alfred Stieglitz (1864-1946) creó la denominada "fotografía impía". Desde el punto de vista técnico el aporte de Stieglitz consistió en abreviar el tiempo necesario para la realización de la toma. Esto le permitió dar un reflejo más sensible de la realidad, de la acción y las atmósferas. En su hora muchos le criticaron la elección de asuntos demasiado corrientes⁷.

Los inicios del fotoperiodismo se registraron con el género⁸ más completo de la actividad informativa: el reportaje.

⁷*Ibidem*

⁸Los géneros del periodismo están divididos en dos grandes grupos: a) De información, que incluyen a la nota, la entrevista, la crónica y el reportaje; b) de opinión, donde se insertan el editorial, el artículo de fondo y la columna; existen también géneros híbridos como el ensayo. La fotografía desempeñando cada una de estas clasificaciones básicas del periodismo constituye un tema amplio que puede ser objeto de estudio de

Después de Alois Locherer, con la serie fotográfica, otro de los reportajes fotográficos se debe a Roger Fenton durante la Guerra de Crimea, en 1855, cuando logró tomar alrededor de 360 fotografías para el periódico inglés *Illustrated London News*.

El pionero de los corresponsales de guerra es el norteamericano Matthew B. Brady, que reseñó la Guerra de Secesión, hecho durante el cual Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan intensificaron la utilización del reportaje para informar los sucesos. O'Sullivan hizo también reportajes fotográficos sobre Nuevo México, Arizona, Colorado y Nevada por cuenta del gobierno de Estados Unidos.

Entre otros iniciadores del reportaje fotográfico se puede citar al francés Auguste Birsar quien ascendió el Mont Blanc con veinticinco ayudantes para su material y fotografió la montaña y al inglés Samuel Burne que hizo un trabajo sobre Cachemira --Asia-- en 1864.

La primera vez que en un periódico se publicó una fotografía --reproducida con medios puramente mecánicos-- fue el 4 de marzo de 1880 en el *Daily Herald de Nueva York*.

En los inicios de esta comunicación la reproducción de fotografías se hacía a través del procedimiento de medio

tesis posteriores. Para los propósitos de la presente, no resulta un punto en el que deba abundarse más.

tono. El medio tono se obtiene al pasar una fotografía a través de una pantalla tramada que la divide en miles de puntitos, puntos que se fijan a un **cliché**, el cual servirá para hacer la impresión, junto con la composición tipográfica.

En la reproducción fotográfica tuvo gran importancia el invento del huecograbado de rotación –el principio del offset– hecho en 1895 por el checo Karel Klic. Esta técnica de reproducción adaptable a las necesidades de la prensa rotativa fue fundamental para el afianzamiento del uso de la fotografía en los periódicos de principios de este siglo. En 1904 el *Daily Mirror* de Inglaterra decidió ilustrar sus páginas únicamente con fotografías.

Quince años después, el *Illustrated Daily News* de Nueva York hizo otro tanto. Los semanarios ilustrados, con más tiempo para preparar sus ediciones, existieron desde 1885. La revista que marcó pautas en este género fue la alemana *Berliner Illustrierte Zeitung*, cuya publicación se inició en la década de los 20 y desapareció con la llegada de Hitler al poder. Ella sirvió de modelo a la norteamericana *Life*, cuyo primer número apareció en 1936.

La mecanización de la reproducción, el invento de la placa seca que permitió el uso de placas preparadas previamente (1871), el perfeccionamiento de los objetivos (construidos los primeros en 1884), la película en rollos (1884) y el perfeccionamiento de la transmisión de una imagen por

telegrafía (1872) abrieron también el camino a la fotografía de prensa⁹.

Particularmente el equipo fotográfico ha ocupado un papel preponderante en la evolución del fotoperiodismo. Los primeros equipos fotográficos por su volumen, peso y dificultad de manejo permitían poca libertad a los usuarios; la cámara con todos sus accesorios llegaba a pesar más de 50 kilos y las placas debían emulsionarse, imprimirse y revelarse en el acto¹⁰.

El trabajo de los fotógrafos de prensa se complicaba al tomar las gráficas a lo largo del día con los recursos técnicos con que contaba la actividad hacia el final del siglo pasado. Relatos documentados al respecto existen por decenas y como muestra se reproduce el siguiente:

No tardan (los primeros fotógrafos reporteros) en adquirir una reputación deplorable. Para hacer fotos en el interior, utilizan magnesio en polvo. Produce una luz cegadora y al mismo tiempo propaga una humareda ácida y un olor nauseabundo. Por esa época los aparatos fotográficos eran aún muy pesados. La elección de fotógrafos reposaba más en su fuerza física que en su talento. Sorprendidos por la luz

⁹Freund, Gisèle, *op.cit.*, p 95

¹⁰Referido en Fontcuberta, Joan; *Fotografía: conceptos y procedimientos*; UIA Santa Fe, México, 1992, p. 175

repentina y cegadora, los personajes solían quedar con la boca abierta o guiñando un ojo y aparecían en posturas ridículas. El objetivo de tales fotografías buscaba ante todo conseguir una foto, cosa que entonces quería decir que la imagen tenía que ser clara y fácil de reproducir. El aspecto de la persona retratada preocupaba mucho menos a fotógrafos y redactores. Las gentes del mundo y de la política que fueron sus primeras víctimas no tardaron en coger manía a esos fotógrafos y los despreciaron... Hizo falta una nueva raza de reporteros fotógrafos para que la profesión alcanzara un prestigio.¹¹

La utilización de otro género periodístico en el desempeño fotográfico tiene su inicio documentado en 1886. Paul Nadar realizó una secuencia de 21 fotografías tomadas durante una conversación con el científico Michel-Eugene Chevreul, su padre. Las imágenes se publicaron en *Le Journal Illustré* como entrevista con fotos y la espontaneidad de las expresiones de los interlocutores captaron el interés de otros fotógrafos de prensa que continuaron este modo de presentar al lector las entrevistas.

Jacob A. Riis y Lewis W. Hine fueron aficionados que usaron la foto entre 1908 y 1914 para dar mayor credibilidad a sus textos periodísticos, pero a partir del momento en que la

¹¹Freund, Gisèle, *op. cit.*, p 98

foto es objeto de un uso frecuente en la prensa, aparecen los primeros reporteros gráficos profesionales.

El reportaje gráfico, tal como se le concibe actualmente tuvo su inicio a finales de los años veinte, cuando en Europa se produjeron las cámaras Ermanox, Leika y Contax, en orden de aparición en el mercado. Estos ejemplares aventajaban a sus antecesores porque estaban fabricadas en un tamaño más pequeño que permitía la manipulación.

Asimismo, utilizaban rollos con una película más sensible a la luz y ello permitió prescindir de accesorios como el flash y el tripié, igualmente fue posible que los fotógrafos se situaran en diferentes lugares y así ofrecieran "puntos de vista inéditos"¹².

La bibliografía especializada coincide en afirmar que las ventajas técnicas con que se dotó al periodismo fotográfico de aquella época dieron pie a la aparición de un estilo particular de reportaje que buscaba principalmente la espontaneidad.

...El fotógrafo debía pasar inadvertido. (*El nuevo estilo de fotografiar*) recibió el nombre de candid photography y su máximo promotor indiscutible fue Erich Salomon (1886-1944). Publicó sus primeros reportajes en el *Berlin*

¹²Lo consigna Fontcuberta, Joan; *op.cit.* p.180

Illustrierte en 1928 y aunque su carrera sólo duró cinco años, sus aportaciones fueron particularmente brillantes. Presente en todas las conferencias internacionales, en las sesiones del Reichstag, y fotógrafo de numerosas personalidades políticas y artísticas (de Richard Strauss a Toscanini, de Einstein a Thomas Mann), sus fotografías renuncian a la composición elaborada por la oportunidad de sorprender a sus modelos en momentos imprevistos y captar un gesto fugaz.¹³

Con ello, resultó prioritario para los fotógrafos buscar la naturalidad de las escenas y de los sujetos captados, rechazando las tomas estáticas. Desde entonces fue ése un nuevo patrón de la fotografía moderna europea en el periodismo.

El reportaje gráfico, con varios aspectos de un mismo suceso factible de informarse en la prensa, tuvo como creador al reportero alemán que firmó su trabajo con el seudónimo Félix H. Man (1893). Su nombre era Hans Buamann, estudió arte e historia del arte y fue fotógrafo durante la Primera Guerra Mundial. Al final de los años veinte fueron conocidos sus trabajos. A él corresponde el crédito como el primero en realizar un reportaje gráfico de noche.

¹³De Cartier Bresson, en su prólogo de *El instante decisivo*, citado por Fontcuberta, Joan; *op. cit.* p. 220

Como fotógrafo de prensa también fue pionero en mejorar el estatus que hasta entonces tenía el trabajador de la lente: él proponía sus temas a desarrollar, se responsabilizaba de la selección de las fotografías que iban a publicar y de cuidaba la redacción de los textos, la formación y diagramación de todo su material. En esa época los fotógrafos fueron al mismo tiempo reporteros y sus propios jefes de edición.

1.4. PRIMERAS TEORIAS DE LA FOTOGRAFIA

Es pertinente mencionar cronológicamente la aparición de los primeros teóricos interesados en la materia, quienes dotaron a la actividad fotográfica del giro técnico y científico tanto en forma como en fondo.

Iniciado el siglo XX, Charles H. Caffin llama la atención de críticos de arte y científicos de las ciencias sociales hacia el fenómeno de la fotografía. El ensayista Walter Benjamin, hacia 1931 inicia la publicación de artículos en revistas especializadas y libros donde se encierra su análisis y crítica a la actividad.

En 1945 André Bazin se adentra como teórico de la imagen y el propio Picasso voltea hacia la fotografía para vertir sus opiniones. Estudios más arriesgados en el campo del debate y discurso académico se perfilan en pluma de Roland

Barthes (1961)¹⁴, Roger Munier (1963), Hubert Damisch y Christian Metz (1968).

En el inicio de la década de los 70 sale a la luz una filiación de teóricos convencidos de la multiplicidad de significados y maneras de manipular la imagen fotográfica. El equipo se llamó a sí mismo "Grupo μ ", conformado por los franceses Jaques Dubois, Philippe Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg y Philippe Minguet. En ese mismo año, Umberto Eco hace su aparición con textos acerca de la especialidad.

Para 1978 publican sus obras los teóricos Rudolf Arnheim y Jean-Louis Baudry. En ese momento, ya la captación de imágenes, las ideas a transmitir, las artes, la psicología, la metafísica, la filosofía, la percepción visual, los efectos publicitarios y las estrategias mercantiles se han adueñado de los títulos de las investigaciones.

Otros teóricos de la imagen fotográfica y sus efectos visuales fueron el italiano Ruggero Pierantoni (1934), Gaetano Kanizsa, griego que se adentra en investigaciones sobre las "leyes de la visión", Hicieron lo propio Francesco Antinucci, Max Bense, Giorgio Braga, John Bulwer, Elisabet Conte y Edward Hall.

¹⁴ Los números encerrados entre paréntesis después de los nombres de los teóricos corresponden al año en que se publicaron sus primeras obras respecto de la fotografía, según lo enuncia a lo largo de su discurso Philippe Dubois, *op. cit.*

1.5. LA FOTOGRAFIA DE PRENSA EN MEXICO

En México la fotografía tuvo un desarrollo similar al del resto del mundo, toda vez que durante las primeras décadas de su utilización estuvo subordinada a los cánones de las artes plásticas¹⁵ y más tarde a los usos de la élite económica y política. El daguerrotipo fue introducido en el país por franceses, norteamericanos y alemanes en 1852.

De las reproducciones sobre vidrio se llegó a la fotografía en papel; ésta tuvo impulso bajo el imperio de Maximiliano, quien de Europa trajo su propio fotógrafo. En general, en las últimas décadas del siglo XIX sólo se desarrolló el retrato y fotografías "oficiales" de las cúpulas políticas y sociales.

El antecedente de las fotografías de prensa en México es el ejercicio documental de los fotógrafos de profesión que buscaron la comunicación gráfica sobre distintos tópicos. Uno de los primeros, que hizo tomas de interiores y exteriores de monumentos virreynales en la capital y en el interior del país,

¹⁵En el amplio espectro del desarrollo de la fotografía en México se encuentra la obra invaluable de diferentes fotógrafos que como aficionados o profesionales trabajaron legando originalidad y sello propio a la actividad en general, como ejemplos podríamos citar a los extranjeros Edward Weston y Tina Modotti, quienes en la década de los veinte fueron influidos por los grandes pintores, especialmente Rivera, Orozco y Siqueiros. Sin embargo, su fotografía pertenece al género artístico y por ello no se incluyen en esta recapitulación histórica, ya que el objeto de estudio es la fotografía de prensa.

fue Guillermo Kahlo quien llegó de Austria a fines del siglo pasado y dejó más de seis mil placas de cristal que él mismo preparaba. Manuel Toussaint, historiador poblano, reprodujo buena parte de esas fotografías en su libro *La Catedral de México*.

México siempre ha ofrecido motivos fotografiables: monumentos prehispánicos y virreynales, paisajes alpinos y tropicales; edificios modernos y chozas; gente, costumbres, cultura indígenas; rituales católicos y danzas de extracción precolombina, un mundo de contrastes que atrae fotógrafos nacionales y extranjeros. Trabajos documentales hechos por extranjeros pertenecen a Paul Strand, Cartier-Bresson, Pierre Verger, y Mario Bucovich, así como los más célebres reporteros de las principales revistas ilustradas.

En la frontera de la fotografía documental, histórica e informativa se encuentra un ejemplar considerado como el más antiguo en el país. Fue captada el seis de enero de 1864 la entrada de tropas francesas a Guadalajara.

En la primera década del siglo XX, Agustín Víctor Casasola¹⁶, al buscar ilustrar sus textos periodísticos, imprimió placas realistas con aspectos descriptivos de la Revolución. Inició su trabajo como aprendiz en 1900 y colaboró cinco años más tarde como reportero en los periódicos capitalinos *El*

¹⁶Datos más específicos de la trayectoria de este fotógrafo se encuentran en Luna Córnea, No. 8, 1995, Centro de la Imagen CNCA, pp. 177-180

Liberal, El Universal y El Popular. Después fue fotógrafo de planta de revistas ilustradas.

Casasola organizó en 1911 la primera exposición de fotografía de este género con la producción de los agremiados en la Asociación de Fotógrafos de Prensa que ese mismo año fundó. El archivo que se conoce de él fue editado con material de sus familiares y otros fotógrafos en 1921 titulado como *Album Histórico Gráfico*.

Manuel Alvarez Bravo en la década de los 30 continuó en la tendencia realista dirigido a registrar en su trabajo el sentido humano de los sucesos. El suyo no ha sido realismo crudo --no obstante lo inevitable de los sujetos captados-- y sus ambientes siempre están envueltos en una atmósfera más bien lírica, vía iluminación y composición en general. Entre sus seguidores se encuentran Lola Alvarez Bravo, Héctor García y Nacho López. Estos dos últimos fotógrafos pasaron de la fotografía de ilustración a ejercer cabalmente un trabajo de ensayo y de géneros periodísticos diversos en el fotoperiodismo. Ellos representan el antecedente que reformó la fotografía de prensa en México, con una influencia definitiva en el desarrollo de las gráficas actuales de periodismo.

1.5.1. LA AGENCIA, UNA MODALIDAD

En la fotografía de prensa existen tres maneras de ejercer el oficio. La primera forma de trabajo está dada por el

empleo del fotógrafo a la casa editorial en la que se publican sus fotografías; debe el trabajador entregar sus negativos a la empresa y ésta resulta propietaria de las imágenes. La segunda forma consiste en que el fotógrafo trabaje por su cuenta y con un previo acuerdo con diferentes periódicos o revistas venda las fotografías que responden a los intereses de las empresas. El tercer modo es conformar una agencia fotográfica con varios trabajadores y proporcionar a las casas editoriales solamente las impresiones, reteniendo para sí los originales y los negativos.

1.5.1.1. "FOTOGRAFÍAS DE ACTUALIDAD", LA PRIMERA

La primera agencia fotográfica que trabajó en México fue fundada por Enrique Díaz Reyna, en 1920, asociado con Luis Zendejas, Enrique Delgado y Manuel García, bajo el nombre de "Fotografías de Actualidad". El archivo¹⁷ de esta agrupación se encuentra en negativos e incluye material que va desde la primera década de este siglo hasta el fin de los setentas.

La actividad de esta agencia menguó desde 1961, cuando murió su fundador y fue responsable, entonces,

¹⁷En 1991 fue exhibida una parte de este acervo y el catálogo de presentación está documentado por Rebeca Monroy, Elena Poniatowska y Victoria San Vicente, bajo el título *Bailes y Balas*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y cuyos datos se encuentran en la bibliografía de esta tesis.

Enrique Delgado quien falleció en 1970. Tomó la dirección del trabajo Manuel García pero el trabajo que se realizó desde ese año fue de impresión de los negativos, por lo que la toma directa de fotografías dejó de ser su principal actividad. El 26 de septiembre de 1980 murió García y finalizó también la existencia de "Fotografías de actualidad".

En 1985 el Archivo General de la Nación adquirió el acervo de la agencia para incorporarlo al patrimonio documental del país.

1.5.1.2. MODERNIZANDO EL EQUIPO: HERMANOS MAYO

Héctor García, de quien se hablará en el siguiente apartado, es uno de los testigos de un cambio en forma y fondo que el periodismo fotográfico mexicano tuvo entre 1937 y 1945. Este se debió a la llegada de los reporteros gráficos conocidos como "Los hermanos Mayo", quienes en el trabajo diario dieron cuenta de una visión diferente para captar la realidad del país. El fotógrafo, quien trabajó al lado de los Mayo, refiere¹⁸ :

Ellos fueron llegando en diferentes épocas, al final de la guerra en España... Paco Mayo me

¹⁸En Luna Córnea, No. 8, *op. cit.* pp. 183-186 En esta revista trimestral se encuentra una extensa presentación de este grupo de fotógrafos españoles que puede ser consultada en otras investigaciones históricas.

parece que llegó al principio, en ese barco famoso que trajo una remesa muy grande de refugiados. Quizá tenían algunas ideas sociales y políticas que les daban esa denominación de Mayo. De un Primero de Mayo, Día del Trabajo.

Efectivamente, Francisco Souza (1921-1949) fue el fundador, en 1934, de la agencia "Hermanos Mayo", denominada así porque inició su trabajo el uno de ese mes, conmemorando las jornadas de lucha de los trabajadores. Ello sucedió en España y trabajaron para la prensa republicana de España.

Por su militancia comunista, Francisco y sus hermanos Faustino, Julio, Cándido y Pablo --nacidos en 1914 y 1917 los dos primeros y los últimos en 1922-- fueron confinados a un campo de concentración en Francia, de donde lograron salir y de ahí se trasladaron a México. Llegaron el 13 de junio de 1939 y trabajaron en el periódico *El Popular*, del líder socialista Vicente Lombardo Toledano, en *La Prensa* y posteriormente en otros rotativos mexicanos y extranjeros, como *Time* y *Life*.

La aportación de estos fotorreporteros se encuentra en el punto de vista desde el cual son captadas sus gráficas. Los primeros planos los ocupan las clases bajas, los héroes anónimos, la miseria cotidiana, lo que resultaba anteriormente inimaginable para los fotógrafos de prensa. Los encuadres de los Hermanos Mayo resultan insólitos no sólo por los sujetos

captados, sino por la viveza de sus expresiones, gestos, posturas, que delatan las tensiones del momento capturado.

Recibieron en 1976 el Premio Nacional de Periodismo, en 1984 la Presidencia de la República les otorgó un reconocimiento oficial por sus 50 años de trabajo en el fotoperiodismo. El archivo de los Hermanos Mayo pertenece desde 1982 al Archivo General de la Nación. Julio Mayo es actualmente reportero del diario El Día. En su agencia continúan suministrando información gráfica sobre acontecimientos actuales.

Resalta García que estos fotógrafos introdujeron al país no sólo su distinta concepción del quehacer informativo en la especialidad, sino un equipo de mayores alcances técnicos que aquellos que representaba el material con el que trabajaban sus colegas mexicanos. La forma de trabajo que aquéllos utilizaban dio nuevas ideas a los fotoperiodistas locales.

De una época en la que los fotoperiodistas trabajaban con equipos que pesaban hasta cinco kilogramos y cuando los visores de las cámaras se encontraban en la parte superior de las mismas y los fotógrafos debían mantenerla a la altura de estómago --por lo que se llamó al visor "de ombligo"--, Héctor García indica¹⁹ :

¹⁹*Idem*, pp. 187

(...) los Hermanos Mayo... traen unas camaritas de 35 mm: las Leica²⁰. Increíblemente poderosas. Con rollos de 36 exposiciones, mientras los otros hacían placa por placa... (en esa época) hasta los fotógrafos de los periódicos utilizaban luz de magnesio, que terminaban espantando a la gente. Eran unos fogonazos que más bien parecían presencias infernales, diabólicas. En cambio, los Hermanos Mayo trabajaban con lentes intercambiables muy poderosos, de una gran luminosidad y buena película. En realidad llevaban todo su bastimento en una bolsa: un lente normal, un gran angular, un telefoto, sus cámaras y película. Nosotros, de puro ver, o como quien dice, ojear y preguntar, fuimos realmente aprendiendo la lección.

Aunque pareciera exagerada la afirmación, de este modo se construyó en la realidad de los hechos la modernización paulatina de los equipos que utilizaban los fotógrafos de prensa. Este fenómeno de copia de usos e ideas en forma empírica, como se verá en el siguiente capítulo, resurge en cada etapa de actualización de esta actividad.

²⁰La ortografía de esta marca es diferente a las menciones anteriores, ya que se trata de una cita textual.

1.5.2. NACHO LOPEZ Y SU CIUDAD

El tamaulipeco Nacho López murió en la ciudad de México en 1986, a los 63 años de edad. Aficionado a la fotografía desde la niñez, estudió de 1945 a 1947 en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Expuso individualmente por primera vez en 1948 en el Instituto Venezolano-Norteamericano de Caracas, Venezuela²¹ ; trabajó como maestro de técnica fotográfica de la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela. Impartió talleres sobre teoría fotográfica en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Dictó conferencias en el Museo de Arte Moderno y en otras instituciones.

Fue camarógrafo de programas informativos y revistas filmicas y director de cine documental. También escribió y fotografió para las revistas *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!* y en el periódico *Unomásuno* fundado en 1976.

Su cortometraje *Los hombres cultos* (1972) recibió la Bobina de Plata, mejor película mexicana, del IV Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje.

²¹Especifica los datos Benítez, Fernando presentador de *Yo, el ciudadano*, Colección Río de Luz, FCE, México, 1984s, pp.7-10

Expuso individualmente 17 veces y 20 en forma colectiva en México y el extranjero. Fue parte del movimiento plástico "Los interioristas" (1961 a 1963). Se publicaron los libros *Ciudad de México*, *Los pueblos de la bruma y el sol*, *Los trabajadores del campo y la ciudad* y *Los chontales de Tabasco*. Artes de México publicó en 1964 un ejemplar con fotografías suyas y textos de Martín Luis Guzmán, Salvador Novo y Agustín Yáñez.

En 1984 el Fondo de Cultura Económica publicó el libro-catálogo *Yo, el ciudadano* dentro de la colección Río de Luz.

De la obra de este fotógrafo los trabajadores de la lente, los críticos de arte plástico y los estudiosos han reconocido la aportación original en el quehacer fotográfico de México: Nacho López fue un cronista de la ciudad de México, con sus puntos de vista, su mirada hacia nuevos objetos y sujetos fotografiables imprimió a la actividad una actualización diferente.

Patricia Massé y Ariel Arnal, autores del ensayo "Nacho López, cronista en Blanco y Negro"²² advierten que el fotógrafo se situó ante una ciudad aceptándola tal como es, aunque renegando de ella.

...El pertenecer a una ciudad no es en sí garantía de poder comprenderla. El

²²Reproducido en Benítez, Fernando (presentador), *op.cit.* pp.32-40

comprenderla no implica tampoco el reflejarla a través de un medio expresivo. Nacho López pertenece a ese pequeño grupo de fotógrafos que --sintiéndose ciudadanos de pleno derecho (que no de hecho)-- comprenden el medio que los rodea y lo expresan a través de sus objetivos.

La ciudad de México que podemos percibir a través de Nacho López es individualizable. Los personajes, las escenas, los rostros de esos personajes no parecen sujetos abstractos que se diluyen entre barrios y calles, ni en la verticalidad aplastante que la modernidad empieza a definir en el espacio urbano de los años 50 y 60. Nacho López capta ante todo la vitalidad de la ciudad, en la diversa extensión de su horizontalidad: sus diversos rincones -lo mismo los barrios populares que las céntricas avenidas-, las actividades cotidianas y los festejos cívicos y religiosos. No sólo registra, sino que reacciona y enjuicia las situaciones urbanas que elige con su objetivo. Esta carga reflexiva de sus fotos queda subrayada mediante los pies de foto que él mismo asigna a sus imágenes.

Explican también que López, como observador, se involucra "con afecto y emotividad" a las realidades que fotografía y "no es que busque la esencia de los sujetos retratados, sino su existencia, la de cada día la que delata su

gesto momentáneo y a la vez cotidiano". El, a su vez, dejó plasmado en el prólogo de *Yo, el ciudadano* su propia visión sobre su trabajo²³ :

La vida de un fotógrafo sería comprendida a través de la suma de miles de fracciones de segundo representadas en las fotos que ha hechos durante sus existencia. En cada una ha involucrado latidos de su corazón empeñados en captar realidades o irrealidades que emanan de sus preocupaciones como individuo inmerso en las contradicciones de su sociedad. (Creo que éste es mi caso.)

1.5.3. HECTOR GARCIA, CRONISTA

En 1923 nació el capitalino Héctor García, quien a los 20 años de edad trabajó como bracero en Estados Unidos y ahí aprendió los rudimentos de la fotografía. Se graduó de la Academia de Artes Gráficas de Nueva York y regresó a México para trabajar en la revista *Celuloide*, de Edmundo Valdés. Ingresó a la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas que dirigía Celestino Gorostiza; fueron sus profesores Manuel Alvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia.

²³La descripción de la innovación en la fotografía de Nacho López se abordará con detenimiento en el capítulo de sustento teórico *Todo pasa y todo queda*.

De 1946 a 1949 fue profesor del fotoperiodismo en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y ha colaborado en los principales diarios y revistas mexicanos.

Tres veces ha recibido el Premio Nacional de Periodismo (1958, 1968 --reportajes sobre el movimiento estudiantil de ese año-- y 1979). Se le otorgó el premio al mejor film etnográfico en el Festival de Popoli (Florencia, Italia, 1972). Sus exposiciones más famosas son *Imágenes de México* y *México fraternal*. Publicó un libro, *Escribir con luz*, en la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica.

Al mismo tiempo que Nacho López se encargaba de hacer crónicas de la vida cotidiana de la ciudad de México, Héctor García dirigía la mirada a las escenas que sucedían en la jornada de trabajo.

Como fotoperiodista es el único mexicano reconocido como cronista del movimiento estudiantil de 1968, cuyas gráficas no fueron publicadas en periódicos sino en la revista *Siempre!* que entonces buscaba precisamente la originalidad en la presentación de las noticias y ésta la encontró en fotografías donde se desacralizaban a las grandes figuras políticas intocables.

En una entrevista²⁴, el fotógrafo narró sus inicios dentro de la actividad que le ha ocupado toda la vida y refirió que

²⁴En Luna Córnea, op.cit. pp. 190

desde la soledad de un confinamiento cotidiano a que le obligaba su madre al dejarlo atado a una de las patas del catre para que no se saliera a la calle, vislumbraba al amanecer las luces que se colaban en la casa de vecindad:

Eran voces de la mañana y entre las rendijas y hoyos de la puerta la luz iba violando la sombra que a su turno espesaba la claridad, ofreciendo un interminable desfile de figuras agrandadas, como a través de cristales de aumento.

Yo me imagino que estaba en el vientre de la fotografía cuando veía el espectáculo que se proyectaba sobre la pared blanca, pintada de cal. Ahí, en un cuarto oscuro, amarrado. Debí ser un día como el primer día de la creación de pronto se hizo la luz para mí y aparecieron las imágenes. Ahí, en el mercado de mi barrio, donde la gente sobrevivía de lo que se encontraba: garras viejas, alimentos en descomposición, también había pedazos de películas.

Esos pedacitos de película se vendían por ahí a centavos o se cambalachaban. Esos pedazos de películas eran de las que cortan los proyectacionistas en los cines, cuando se les queman o las ajustan. Con velas, unas cajas de cartón (que muy seguido se me incendiaban) y lentes de aumento de algunas gafas, por las

noches, con los demás niños de la vecindad empecé a armar mis funciones.

Héctor García presenta su obra individual y colectivamente en México y otros países desde 1960. En 1972 una selección de su obra se incorporó en forma permanente al acervo de la Biblioteca del Congreso en Washington; poco después le fue solicitada otra para la Colección de Arte de la OEA y la Biblioteca Nacional de Francia posee una colección de 30 ejemplares. Es miembro fundador y en la actualidad trabaja en *Unomásuno*.

1.5.4. ESPACIOS DE LUZ

En el último medio siglo se han frustrado diversos intentos de periodismo gráfico, refiere Miguel Angel Granados Chapa²⁵ y argumenta que en la década de los 20, la Compañía Periodística Nacional lanzó un vespertino, *El Universal Gráfico*, que hoy es el decano de los periódicos del medio día pero sin la influencia que llegó a tener en los años de su primera edad.

Cita otro ejemplo, la edición vespertina *La Prensa Gráfica*, que fue el primer diario mexicano dirigido por una

²⁵En su texto "La imagen en la industria periodística mexicana" compilado en *El poder de la imagen, la imagen del poder. Fotografía de prensa del porfiriato a la época actual*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985; pp. 110-128

mujer, Magdalena Mondragón, y su aparición fue esporádico. "...difícilmente se sabría decir si su defunción se debió al género periodístico escogido o a factores diversos. Pero algo querrá decir el hecho de que un semanario muy notable que había elegido la misma fórmula, *Roto Foto*, tampoco haya prosperado, en los años treinta", dice.

Añade que sobre la corta vida de esta última publicación se asegura que fueron presiones del gobierno cardenista las que limitaron su existencia. En sus páginas, la revista publicó fotografías del presidente en turno en calzoncillos nadando en un río. "Pero ni Cárdenas se tuvo a sí mismo, nunca, como intocable ni el resto de sus actitudes respecto de la prensa (creación de un mecanismo proveedor de papel, establecimiento de franquicias postales, negativa a regular la libertad de expresión, etcétera) son compatibles con la imagen de un gobernante y un gobierno contrarios a la difusión de las ideas"

Documenta Granados Chapa que el espacio en los diarios y revistas para la fotografía era mínimo al principio del siglo y se fue abriendo camino paulatinamente.

No obstante que los diarios disponían de departamentos de fotografía, y que las agencias enviaban regularmente material gráfico, en los años cuarenta el periodismo de esa clase estaba confinado a las páginas dominicales que algunos grandes diarios

imprimían en rotograbado, y a algunas revistas. Entre ellas fue especialmente llamativo el estilo de *Sucesos para Todos*, de Jordi Sayrols, que desplegó mapas y diagramas durante la segunda guerra mundial para ofrecer elementos de mayor comprensión del desarrollo de las hostilidades.

Los movimientos inducidos por la inercia de intereses que chocan con propósitos han generado cambios en el fotoperiodismo mexicano. Dos situaciones han repercutido en forma visible dentro de los medios informativos en lo que se refiere a su fotografía: la creación de revistas dedicadas a publicar fotografías en los sesentas y la escisión provocada por la Presidencia del país en el diario *Excélsior*, que tuvo como consecuencia la fundación del periódico *Unomásuno*.

Del primer aspecto es notable el hecho de que José Pagés Llergo editó una revista a base de fotografías coleccionadas de fotógrafos de la revista *Hoy*. Fueron gráficas de Enrique Díaz Reyna, los Casasola y otros fotógrafos que capturaron escenas humorísticas o con sentido crítico de los políticos en los tiempos de Lázaro Cárdenas.

Fue la revista *Roto Foto*, que publicó nueve números y causó un impacto y escozor mayúsculo en la jerarquía política y social. Héctor García comenta²⁶ al respecto:

²⁶*Idem*, pp. 220

La revista era hecha con fotos a plana entera, a media plana y a doble plana. Yo creo que este estilo de periodismo lo aprendió Pagés en los Estados Unidos, donde fue a dar junto con su primo Regino (Díaz Redondo), en una especie de autoexilio. Y se quedaron varios años trabajando en Texas, en California, donde realizaron una labor muy interesante. Cuando regresaron a México traían muy buenas ideas, que fueron la base de sus revistas *Mañana*, *Siempre! Hoy e Impacto*, con las cuales lograron ejercer un cierto poder y modernizaron el periodismo mexicano.

El segundo hecho, que se relatará en los próximos párrafos, modificó drásticamente la realización de la fotografía de prensa en México y es del dominio público, sin embargo su repercusión en el contenido de las imágenes publicadas en diarios no ha sido valorada por estudios extensos, salvo el que realizó el Investigador John Mraz²⁷ de 1992 a 1995 y se encuentra publicado bajo el título *La mirada inquieta*.

²⁷Es investigador adscrito al Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP); fue entrevistado en el lapso de realización de su estudio y al momento de imprimirse esta tesis, el documento de Mraz se distribuía en librerías a cargo de su editorial, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)

Es el boicot promovido al diario *Excélsior* por la presidencia de la República en 1976, como represalia por la negativa de los trabajadores de la casa editorial a someterse a los intereses específicos de aquélla, que tuvo como consecuencia la salida de ese rotativo de su director, Julio Sherer García, y la mayoría de los reporteros, articulistas y fotógrafos destacados, quienes fundaron ese mismo año el periódico *Unomásuno* con una línea editorial de denuncia, que se hizo evidente en el ejercicio del fotoperiodismo. Del fenómeno particular se hablará en el siguiente capítulo, destinado a desglosar la teoría de la imagen periodística que se puede perfilar hasta hoy en México.

1.5.5. DETRAS DE LA LENTE

A partir de este segundo gran movimiento de forma y fondo de la fotografía periodística mexicana se encuentra una lista de fotógrafos destacados en su quehacer dentro de la prensa, mismos que han sido reconocidos a nivel nacional e internacional.

Mención específica merece José Hernández-Claire, que con tres premios internacionales se ha convertido en el fotógrafo mexicano de prensa con el más alto reconocimiento en el extranjero. Su foto de las explosiones en Guadalajara ganó el premio "Rey de España" como mejor fotografía del año 1992, concurso organizado por la agencia EFE y el Instituto de Cooperación Iberoamericano.

Este fotógrafo (jalisciense), con más de 20 años de trabajo como tal, reproduce con sus gráficas la línea renovadora de la foto de prensa mexicana. Blanca Ruiz²⁸ en una aproximación a su obra comenta:

Cuando al fin, después de la angustia, la incertidumbre, los gritos, la mujer salió de los escombros en una puerta improvisada como camilla mientras su hijo era abrazado por un soldado, la mirada de José Hernández-Claire estaba frente a ella. El tercer ojo de la cámara registró entonces el respiro de alivio que se extendió por la colonia Atlas de Guadalajara. No pasó mucho tiempo para que esa significativa fotografía de las explosiones que devastaron varias colonias tapatías fuera reconocida más allá del Atlántico y Hernández-Claire se convirtiera así en el primer mexicano que obtiene el premio de periodismo "Rey de España".

La obra del fotógrafo galardonado, asienta Blanca Ruiz, se encuentra en colecciones de París, Ginebra, La Habana y ha recibido el premio Nikon de fotorreportaje en los talleres de la Maine Photographic Workshops en 1985, el de

²⁸En su reseña titulada "Hernández-Claire: luz detrás de los escombros", publicada en *Cuartoscuro*, Revista de fotógrafos, año I, número 1, México, junio-julio de 1993; pp. 13-17

Fotografía otorgado por la revista Foto Zoom en 1986, el premio Embajador de la Organización Mundial de la Salud en 1989-90, y la beca del Fondo para la Cultura y las Artes en 1989-90. Cuando ocurrieron las explosiones, trabajaba como jefe del departamento de fotografía del periódico Siglo 21.

El propio fotógrafo dice: "A mí no me interesa sacar la foto amarillista donde se vea la sangre, para mí lo más importante es la persona, antes que la foto misma. Y dentro de mis sentimientos, quiero unirme a los sentimientos de la gente".

1.5.6. LAS AULAS

En general, la educación ha permanecido al margen del reconocimiento que actualmente tienen los trabajos de producción, conservación y difusión de imágenes en México. A contracorriente de esta tendencia, en los últimos 20 años, la enseñanza de la fotografía en la Universidad Veracruzana ha sido la base de un movimiento que ha contribuido decisivamente a ensanchar las posibilidades del discurso fotográfico en nuestra sociedad²⁹.

²⁹ Así lo indica en su estudio "A contracorriente... la fotografía en Xalapa" Alejandro Castellanos, en *Cuartoscuro* Revista de fotógrafos, Año II, número 12, mayo-junio de 1995, México, pp.21-23. Este apartado cita textualmente porciones del texto.

En este periodo, los fotógrafos, investigadores y promotores culturales avecindados y/o formados en Xalapa han consolidado la única licenciatura de fotografía que existe en México; uno de los tres principales festivales de exposiciones que sobre el tema se realizan en el país: Junio, Mes de la Fotografía en Xalapa y la mejor colección de libros de historia gráfica regional editada hasta el momento en la república: Veracruz: Imágenes de su historia.

Este movimiento ha provocado que el sistema educativo sustentado por la Universidad Autónoma Veracruzana en torno a la fotografía constituya, hasta cierto punto, un modelo en relación a otros estados del país, así como a los procesos descentralizadores de la enseñanza profesional y la actividad cultural.

La participación de Carlos Jurado, Nacho López, Miguel Fematt y Aurelio de los Reyes ha sido decisiva en este hecho, ya que su labor formativa ha propiciado la consolidación de un público atento al desarrollo de los acontecimientos que surgen en el ámbito fotográfico, así como la creación de una red de intercambio que vincula la experiencia y los logros de los fotógrafos xalapeños con grupos afines.

La publicación de la revista gráfica *Zeta* y la experimentación intensiva con procedimientos fotográficos alternativos a mediados de los setenta, la formación y actividad del grupo Foto-Apertura a mediados de la década

de los 80, el Encuentro de Fotógrafos Mexicanos con Aarón Siskind en 1985, la celebración de los 150 Años de la Fotografía en 1989 y la creación de la agencia de información gráfica Imagen Xarocha al final de la misma década, son los antecedentes de un movimiento amplio y complejo, en el que no han faltado las disidencias y la inconsistencia, señales de vitalidad de una comunidad que se muestra -junto a los músicos y escritores- como una de las más inquietas y productivas de la cultura veracruzana en este fin de siglo.

El reconocimiento académico de su medio de trabajo y los imperativos sociales propios de una tradición cultural genuina, como es la que se asienta en Veracruz, han motivado el surgimiento de una nueva generación de profesionales en México, quienes más allá del entendimiento de la fotografía como un simple oficio, conciben su práctica en relación de legítima igualdad con otras disciplinas.

Cualquiera que sea el futuro de la fotografía en el país, será necesario analizar los factores que han hecho posible este fenómeno. La ampliación de las posibilidades de producción, circulación y consumo de las imágenes pasa por el estudio y difusión de este caso, si queremos superar las limitaciones y la falacia de un sistema cultural (ejemplo de un esquema de poder excluyente y ajeno a la realidad nacional) para el cual la fotografía mexicana es solamente la producida

por fotógrafos que tienen o han tenido su centro de trabajo en la Ciudad de México³⁰.

José Hernández Claire es un ejemplo de los modos alternativos de estudio académico de fotografía. Tras cuatro años de estudiar arquitectura, cambió los proyectos y los planos por la cámara y el cuarto oscuro, y en Nueva York trazó los cimientos de su carrera. Cuando le preguntan por su experiencia en la ciudad que lo recibió con una beca del Conacyt y donde continuó más de cuatro años, suele decir: "Nueva York cambió mi vida"³¹.

1.5.7. EN EL CIBERESPACIO. PEDRO MEYER Y EL CD ROM

La innovación tecnológica ha sido un impulsor definitivo del periodismo gráfico. En la década de los 60³² los avances fueron notorios en las técnicas para la captación de imágenes, es decir, en la tarea fotográfica misma; otras áreas fueron la transmisión de las imágenes y la reproducción de las mismas, que constituye las artes gráficas.

En la siguiente década se abarató el uso de la fotografía de color se abarató y generalizó debido a la electrónica que simplificó las labores y el avance dentro de los

³⁰Fin de cita del texto de Castellanos

³¹Lo cita Blanca Ruiz *op.cit.*

³²Lo señala Miguel Angel Granados Chapa en su texto, *op.cit.* p.110

laboratorios con nuevos ingredientes químicos y mejores papeles permitieron revelados más rápidos y nítidos.

En esa época en las transmisiones, las agencias internacionales ampliaron el uso del telefax, que les estaba reservado, y se difundió también la utilización de transmisores portátiles de fotografías.

Sin embargo, la técnica no ha sido bastante para dar a la imagen el sitio que merece y requiere en la prensa mexicana. No obstante que la televisión, que todo lo ha modificado, influye para que la industria periodística dé mayor espacio a las imágenes, todavía los textos reinan en las planas de los diarios, y no hay revistas significativamente gráficas, como *Paris Match* o *Life*.

El próximo siglo ya empezó en la utilización de sistemas de comunicación digital, mismos que brindan el abatimiento de costos en la difusión de la producción periodística fotográfica mexicana a nivel internacional; por la ampliación de este quehacer en las imágenes resulta necesario considerar aspectos nuevos en la legislación, como los derechos de autor, y en el contenido, como la posibilidad de la manipulación.

Así lo indicó³³ Pedro Meyer, fotógrafo nacido en Alemania y nacionalizado mexicano, creador del primer CD

³³De la autora: Entrevisté a Pedro Meyer en 1996 cuando junto con el fotógrafo mexicano Francisco Mata Rosas visitó el Centro

Rom con fotografía, quien sostiene que con la digitalización de las fotografías y su inserción en el espacio cibernético se amplían los contenidos de las fotografías, ya que las condiciones técnicas lo permiten: al utilizar en la computadora un disco interactivo el fotógrafo no sólo debe aprender a ver, sino a oír.

Una ventaja más de esta forma de reproducción de la fotografía es que la publicación de ésta se hace en un tiempo mínimo, al menos menor que el lapso usual que existe entre la propuesta y edición de libros; además, se olvida el inconveniente de la mala o limitada distribución.

Actualmente, dijo, en la Zona Cero -espacio así denominado en Internet para los trabajadores de la lente del país- se tiene colocada la obra de 25 fotógrafos mexicanos y se hará lo propio con otro tanto. El reporte de usuarios de la clave para visitar las colecciones fotográficas revela que 23,000 personas de todo el mundo en tres días pueden ver la obra.

"Para quienes piensan que estamos en el tercer mundo y que no tenemos acceso como mexicanos a estos equipos diré que un indígena norteamericano tiene su equipo de Internet en su población de 146 habitantes y ello lo logró con

Integral de Fotografía de Puebla, dirigido por Lilia Martínez, donde realizaron sendas ponencias especializadas y se develó una placa que da el nombre de Meyer a la galería del sitio, a manera de homenaje.

trueque de su obra plástica por equipo de computación. La revolución digital habrá de servir en la medida que todos hagamos propios estos medios para que las voces en estos espacios también sean de nosotros", subrayó.

Pedro Meyer nació en 1935. Emigró a México con sus padres dos años más tarde. Su formación como fotógrafo ha sido de manera autodidacta. Indica Carlos Monsiváis³⁴ que la vocación de fotógrafo se definió en Méyer desde los 13 años y que su obra fotográfica personal se ha presentado en más de 40 exposiciones individuales y 75 muestras colectivas en casi todo el continente europeo y el americano.

Agrega que más de una docena de museos prestigiosos en diversas partes del mundo cuentan con obra suya en sus colecciones permanentes y que ha sido gran impulsor de la obra fotográfica de autores latinoamericanos, tarea que se inicia con la organización de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía en 1978, 1981 y 1984. En México fundó el Consejo Mexicano de Fotografía y la Casa de la Fotografía.

Recibió el premio de adquisición de la Tercera Bienal de Fotografía de México, así como el Premio Internacional de Cultura "Cittá de Anghiari" en Italia.

³⁴Lo plasma en la presentación que hace a *Espejo de espinas*. Pedro Meyer, FCE, México, 1986, Colección Río de Luz, pp. 85

Por su parte, Francisco Mata Rosas (ciudad de México, 1958) como fotoperiodista ha publicado su trabajo en diarios nacionales y periódicos y revistas extranjeros y ha ganado premios en el país desde 1989; edita libros y revistas de fotografía y trabaja acualmente en la circulación de su fotografía en el ciberespacio.

Mata Rosas explicó que la inmediatez que brinda el internet o modem en la transmisión de imágenes acelera el trabajo y mejora la eficiencia de la edición en prensa, así como el retoque, archivo y distribución de las fotografías.

"Esta transformación técnica adquiere significado mayor si se entiende que las posibilidades expresivas e informativas que estas nuevas tecnologías ofrecen son infinitas. Al colocar sus páginas en Internet los periódicos nacionales no sólo están a la vanguardia o a la moda sino que están adquiriendo un compromiso y una responsabilidad mayor con el tratamiento de la información ante el mundo, lo que implica pensar en qué términos se deben equilibrar las ideas para que adquieran un carácter global sin perder por ello su esencia regional y sus peculiaridades heterogéneas", dijo.

Aclaró que la globalización no significa homogeneizar ideas ni cultura, esta floreciente actividad de la comunicación horizontal debe basarse en el reconocimiento a lo diferente.

Con equipo de laboratorio para procesar rápidamente las fotografías o con cámaras de revelado instantáneo se

abrevia el tiempo en el que se alistan las fotografías. Vía satélite los reporteros gráficos de agencias extranjeras envían las imágenes captadas a sus sedes para que las gráficas den la vuelta al mundo en cuestión de minutos. Los equipos que se utilizan en la transmisión son los scanners con los que regularmente los periódicos y las revistas modernas introducen al sistema de cómputo sus imágenes, con el fin de reproducirlas a los originales de las ediciones. De las empresas mexicanas, sólo la agencia Notimex cuenta con el equipo de miniprocesadores para que los fotógrafos realicen su trabajo de este último modo; el sistema fue incorporado al inicio de 1997.

CAPITULO 2

CAMINOS SOBRE LA MAR

MARCO CONCEPTUAL

Los conceptos esenciales para entender en su totalidad el problema que se investiga y comprender correctamente las acepciones que se aluden a lo largo del texto, se explicarán de manera somera, ya que los términos que se enunciarán son de uso corriente en el habla cotidiana de toda persona, aunque no pertenezca a los núcleos a los que atañe directamente la investigación.

El manejo de la siguiente información a nivel conceptual incluye y supone la generación de ideas o conceptos a partir de la observación detallada y sistemática de los fenómenos que se estudian. Esta forma de realizar el marco conceptual responde a los requisitos que señala el teórico de la investigación científica Raúl Rojas Soriano³⁵.

Como ya se ha dicho en la introducción de esta tesis, el presente capítulo no sólo hará un enlistado de definiciones, sino que retomará el esquema que han configurado los

³⁵En Rojas Soriano, R. *Guía para realizar investigaciones sociales*, Plaza y Valdés, 1991, pp. 35-42

expertos para conocer el mínimo de elementos necesarios para ejercer el fotoperiodismo.

El orden que se sigue en la exposición de los conceptos es decreciente e inicia a partir del más esencial y contundentemente trascendental para abordar el tema. Se trata de la comunicación, columna vertebral del asunto que refiere el estudio; de ahí, se derivarán conceptos menos abstractos y más particulares.

Así, entiéndase por comunicación el proceso de vinculación socialmente factible que se basa en la evocación de significados comunes.

La teoría de la comunicación, a partir de un enfoque interdisciplinar se subdivide en especializaciones, una de las cuales es la comunicación social que a su vez incluye medios. Se llama así al conjunto de instrumentos que mediante diversas técnicas de transmisión, impresas, orales o visuales, difunden información en forma masiva y generalmente regular, de todos los elementos de conocimiento, juicio, cultura y recreo.

El lenguaje sociológico norteamericano ³⁶ denomina indistintamente a los medios de comunicación social "mass-media"; el europeo, en cambio, suele distinguir entre los términos que designan las formas y condiciones de la difusión, el mensaje comunicado y los instrumentos para hacerlo.

³⁶Extracto de la consulta al *Diccionario de las Ciencias de la Educación*, tomo I, p. 235.

Periódicos, revistas, libros de bolsillo, cines, emisoras de radio, canales de televisión, discos, cassettes, vallas publicitarias, cintas de video y pronto, las telepantallas conectadas a centros de datos, constituyen el conjunto de útiles que configuran el campo designado por el término medios de comunicación social.

Los medios de comunicación social que trabajan con imágenes son al mismo tiempo canales para que las ilustraciones fijas o móviles sirvan de comunicación e información.

Información es el mensaje comunicativo que tiene como fin servir de guía de acción de las sociedades.

Las imágenes en periódico son captadas por un fotógrafo, individuo capaz de manipular una cámara y accionarla para que escenas, personas u objetos queden grabados en una película afectada por las captaciones de luz³⁷.

Sobre el fotoperiodismo no se encuentra una definición absolutamente técnica común a los estudios y tratados que se refieren a la actividad, por lo tanto, es necesario retomar la definición que acuña Miguel Angel Granados Chapa³⁸:

³⁷Resumen de las alusiones al fotógrafo y las definiciones específicas encontradas en la bibliografía de consulta.

³⁸En su texto "La imagen en la industria periodística mexicana", compilado en Universidad Autónoma de Chapingo, *El poder de la*

Llamemos periodismo gráfico al que concede a la información por medio de imágenes un valor por lo menos análogo al que se otorga a los textos. Y digamos que esa clase de periodismo ha tenido, en la historia de la industria periodística mexicana contemporánea, escasa fortuna, si bien necesidades comerciales recientes y adelantos técnicos asimismo de no remota aparición han modificado lentamente tal situación".

Los mismos teóricos de la fotografía de prensa no logran unificar criterios en la clasificación de los niveles de especialización de los fotógrafos; sin embargo, en el gremio de estos trabajadores se denomina "fotógrafo" al que inicia en la actividad o la realiza sin mayor trascendencia dentro del medio periodístico, como sucede con quienes tienen asignados actos de menor importancia informativa. "Reportero gráfico" se llama al que sobresale en la actividad diaria como informador de los hechos que se le encargan y los que toma por su propia iniciativa. El nivel más alto dentro de los informadores es para aquellos que se encargan de actos especiales, reportajes y ensayos propios y se les llama "fotoperiodistas".

Con el fin de evitar ambigüedades, en este estudio se utilizará indistintamente el término "fotógrafo" y el nombre

imagen, la imagen del poder, Fotografía de prensa del porfiriato a la época actual, UACH, 1985, p.113

"reportero gráfico" como sinónimos de aquel que trabaja en el logro de fotografías para la prensa.

El fotógrafo requiere para el cumplimiento de sus funciones aplicar y explotar sus capacidades físicas e intelectuales. Para tomar las fotografías necesita equipo fotográfico que consiste en los instrumentos indispensables para captar las fotos a cualquier hora del día y circunstancia que se presente y son cámara, lentes (cuando menos los denominados normal, angular y telefoto), flash, filtros, lentillas, tripié y mochila.

Para que funcionen los elementos del equipo fotográfico en la toma de fotografías es necesaria la película o rollo, tira plástica dotada de una emulsión química capaz de imprimir en su materia las formas que haga en ella la penetración de luz. La película, provista de una emulsión de sales de plata, deberá pasar por un proceso químico, el revelado, que haga posible la vista de la imagen captada en una porción de película. La característica de la imagen ya revelada es tener los colores reales invertidos, por lo que se denomina negativo.

Se llama proceso de revelado al conjunto de baños, controles y operaciones necesarios para la obtención de una imagen de plata visible y estable. El proceso típico consiste en los pasos sucesivos de la emulsión por un revelador, un baño de paro, un fijador, un lavado final y el secado definitivo.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

El último paso del procesado consiste en la eliminación de restos de hiposulfito en la emulsión mediante un lavado prolongado. Este debe hacerse con agua corriente o con frecuentes cambios de agua durante al menos media hora.

La mayoría de los procesos fotográficos dependen de la acción que la luz ejerce sobre ciertas sales de plata, que al descomponerse producen plata metálica (negra) y mientras más luz actúa más plata se produce.

Cabe mencionar que los primeros materiales fotográficos eran de acción directa, es decir, la luz se dejaba actuar sobre ellos hasta que se oscureciera la plata. Posteriormente se encontró que la imagen se podía hacer visible al actuar sobre la emulsión ciertos agentes reductores, permitiendo acortar notablemente los tiempos de exposición.

Hasta la década de 1860 los procesos fueron de tipo húmedo, por lo que los fotógrafos debían preparar y procesar sus materiales en el lugar mismo de la toma. En 1871 se desarrolló el proceso seco, que permitía por primera vez almacenar los materiales antes y después de la toma, pudiendo procesarse posteriormente.

Desde entonces, y hasta nuestros días, los avances en la fotografía han sido sorprendentes; entre otros, se usó la gelatina para la emulsión, se inventó el celuloide y se usó como soporte, que al ser flexible ahorró mucho espacio y peso, como consecuencia se fabricaron cámaras cada vez

más ligeras, rápidas y de menor costo, haciéndose más accesibles a la población en general; se automatizaron los procesos y, constantemente, surgen nuevos materiales.

Con la automatización llega el distanciamiento entre el proceso y el fotógrafo. Se sustituyen productos por materiales cuyas fórmulas no siempre se publican y además la escasez actual limita a los fotógrafos, los limita a trabajar con lo poco que hay disponible en cantidad y variedad.

El negativo deberá pasar otro proceso químico para asegurar que las imágenes perduren en aquél. A tal proceso se denomina fijación y tanto éste como el revelado requieren de enjuagues con agua corriente para lograr su tratamiento de manera adecuada.

Lograr una fotografía completamente terminada requiere la impresión de la fotografía por medio del negativo, que consiste en pasar luz por el negativo desde un aparato llamado amplidora hacia un papel fotográfico que está recubierto por una emulsión química.

En esta última fase, más que en las anteriores, el fotógrafo tiene la posibilidad de hacer énfasis en detalles a través de la regulación de la luz, cortar imágenes, modular tonalidades y hacer otros trucos que pueden llegar a deformar la imagen real.

En la concepción de términos técnicos de la actividad fotográfica se encuentran muchas diferencias, sin embargo, son más comunes las referencias entre uno y otro manual o formulario. Se presentan algunas explicaciones necesarias a continuación.

En este sentido, Ramiz Shehadi³⁹, joven fotógrafo de vastos conocimientos, expositor en individuales y colectivas, experto en audiovisuales y actual maestro de la Facultad de Artes Plásticas, ha logrado condensar con sencillez un formulario de gran utilidad para las nuevas generaciones de fotógrafos, sobre todo ahora que las compañías fotográficas han reducido sus preparados químicos de marca.

2.1. EQUIPO

Es necesario detenerse a revisar a manera de descripción conceptual las características del equipo con el que se debe trabajar en el modelo ideal de labor fotográfica, según lo consignan tratadistas⁴⁰ de la técnica de este campo.

³⁹Presenta así Nacho López al fotógrafo autor de *Química para fotógrafos y formulario - el proceso en blanco y negro-*, Colección Chucumite, Facultad de Artes Plásticas, UV, Xalapa, 1984; pp. 218

⁴⁰Este apartado está parafraseado del texto que, tras la revisión bibliográfica minuciosa previa a la redacción final de esta tesis, se consideró el más sintético en los conceptos que expone. Hedgecoe, John, *La fotografía*, Guías La Vanguardia, Vol 7, Rombo; Barcelona, 1989; 212 pp. El autor es profesor de fotografía en el Royal College of Arts, de Londres: es fotógrafo, maestro y autor de guías y ensayos.

Todas las cámaras pueden clasificarse en dos grupos principales: réflex y no réflex; esta clasificación se basa en el sistema de visor. Las cámaras réflex presentan al fotógrafo la imagen del sujeto tal como aparece sobre una pantalla de encuadre de dos objetivos (TLR) o por un espejo abatible si se trata de réflex de un objetivo (SLR). También se incluyen en este grupo las cámaras de película en rollo, que aceptan película de formato 120 ó 220, que proporciona negativos de mayor tamaño.

Réflex de gran formato.- Las cámaras TLR han constituido el caballo de batalla de la fotografía durante muchos años. No permitían el intercambio de objetivos o éste era muy limitado. Los progresos técnicos aportaron cámaras SLR con objetivos intercambiables.

Las SLR de 35 mm.- Pueden ser manuales o automáticas. Poseen gran variedad de accesorios y una enorme selección de objetivos. En los modelos manuales, para obtener la exposición correcta hay que ajustar la abertura y la velocidad de obturación.

Las cámaras automáticas pueden dar preferencia al obturador o a la abertura, en las primeras se ajusta la velocidad de obturación necesaria y la cámara selecciona la abertura correcta; en las segundas se ajusta la abertura, y la cámara proporciona la velocidad de obturación adecuada. Existen dos modelos que funcionan con ambos sistemas y que pueden utilizarse también manualmente.

Los objetivos o lentes disminuyen o aumentan las imágenes según el objetivo utilizado. Hay objetivos normales, teleobjetivos y gran angular. El objetivo normal o estándar proporciona una imagen cuyo tamaño se aproxima a la visión del ojo humano. La mayoría de las cámaras de objetivo fijo lo poseen normal.

Un teleobjetivo tiene un ángulo de visión estrecho pero produce una imagen lo bastante grande para llenar el negativo, de modo que el sujeto parece más grande.

Un gran angular abarca hasta 180 grados de la escena reduciendo el tamaño del sujeto. Esta característica resulta útil cuando se fotografían grandes grupos o en lugares estrechos.

Gran angular extremo para interiores (15 mm) abarca una amplia visión sin distorsión indebida. El Gran angular preferido (28 mm) tiene gran profundidad de campo y no produce prácticamente distorsión.

El objetivo de 50 mm proporciona la visión más parecida a la del ojo humano. Da una relación "normal" entre los distintos planos de la imagen, posee las aberturas más rápidas y resulta ideal para fotografía general.

El objetivo de 135 mm es el de distancia focal más larga para la fotografía sin tripié; ideal para retrato. Acerca

mucho el fondo de la imagen y permite realizar primeros planos de sujetos difíciles.

El objetivo de 200 mm es propicio para primeros planos y para relacionar sujetos a distancias medias con el fondo.

Finalmente, el convertidor teleobjetivo permite alargar la distancia focal. Un convertidor 2x transforma un objetivo de 200 mm en uno de 400 mm. Se produce una ligera pérdida de definición.

Los filtros son trozos de material transparente de color (en general vidrio) que se enroscan sobre la montura frontal del objetivo. Permiten el paso de algunos componentes de la luz (para que alcancen la película) mientras que se lo impiden a otros. Por ejemplo, un filtro azul deja pasar la luz azul e impide el paso de la amarilla, la anaranjada o la roja.

Así es posible modificar los grises en una película de blanco y negro para que se aproximen lo más posible a las intensidades de las tonalidades de la escena, tal como lo percibe el ojo, o para realzar ciertas partes de la misma que de otro modo pasarían inadvertidas, ya que la película no puede reproducir todos los colores en distintos tonos de gris. Para la fotografía en blanco y negro no se necesitan muchos filtros.

En lo que se refiere a la iluminación, las unidades de flash electrónico son las fuentes luminosas artificiales que

resultan más portátiles y baratas. Existen unas pocas unidades no electrónicas que aceptan antiguos focos pequeños.

La mayoría de los flashes electrónicos necesitan cuatro a 20 segundos para su recarga completa entre las fotografías. La duración del destello varía entre 1/1,000 segundos y 1/50,000 segundos, con lo cual es posible detener cualquier acción rápida con independencia de la velocidad de obturación. Muchas unidades son automáticas y pueden programarse indicando la velocidad de la película y la abertura requerida.

Algunas unidades poseen un soporte articulado para rebotar la luz sobre la pared y obtener una iluminación suave. Otras poseen reflectores inclinables para rebotar la luz en el techo y obtener el mismo efecto. En otros flashes se combinan las dos posibilidades.

Ciertas unidades complejas poseen accesorios para variar la calidad de la luz. Puede tratarse de filtros de color para obtener un ambiente especial, o bien de difusores gran angulares que dispersarán la luz para que corresponda al ángulo cubierto por un gran angular.

Cuando se tiene una unidad de flash con cabezal articulado se puede dirigir la luz de distintas formas para lograr efectos diferentes. Con el flash alto y hacia un lado se obtiene un mejor modelado. Al rebotar la luz en la pared se logra una

iluminación uniforme. El flash sobre la cámara produce una imagen sin relieve.

Las unidades de flash electrónico de alta potencia que se conectan a la corriente eléctrica tienen recarga rápida, su potencia es variable. También existen unidades angulares que producen luz brillante, uniforme y sin sombras para los primeros planos.

Para las velocidades de obturación lentas o las exposiciones prolongadas la cámara requiere un soporte; los trípíes con cabezal giratorio e inclinable y patas unidas a un eje central elevable constituyen el sistema más firme. Un soporte manejable pero algo menos firme puede estar constituido por un monopié o un tripié ligero y corto con disparador de cable.

2.2. EN EL LABORATORIO

El laboratorio es el espacio de trabajo y de manipulación de materiales fotosensibles.

Tiene dos partes, la seca y la húmeda. La parte seca es la que acoge la ampladora, aparato que permite proyectar a distintos formatos un negativo que se desea positivar, y el espacio de manipulación de material sensible: papel, carga y descarga de película, etc. La parte húmeda es la destinada a los líquidos de procesado y lavado. En esta

parte es básico tener una pila de agua corriente y planchas de madera impermeabilizada.

Tanto la parte seca como la húmeda han de contemplar la necesidad de espacio de almacenamiento de materiales accesorios y químicos en estantes y compartimentos correspondientes a cada parte.

Tanto un área como la otra deben estar provistas de iluminación de seguridad (luz inactiva amarilla o roja, o ambas) para el manejo de material. Hoy, las luces más comunes son las de color ámbar, que a una distancia superior a un metro funcionan bien con la mayoría de las emulsiones.

Otros requisitos son una ventilación adecuada prevista para renovar el aire; una instalación eléctrica suficiente (enchufes para amplidora, relojes, temporizadores, resistencias para calentar los líquidos, etc.); agua corriente, fría y caliente y el correspondiente sistema de desagüe.

En la parte húmeda se debe disponer del tanque para el revelado de negativos con probetas y recipientes graduados y un termómetro para líquidos.

El área seca debe estar dotada, como mínimo, de una amplidora y su objetivo, un marginador, una lupa de enfoque y un reloj de laboratorio.

Es preferible no ahorrar con el objetivo de la ampliadora. Carece de sentido gastar mucho dinero en el objetivo de la cámara, si el de la ampliadora no puede producir una fotografía nítida.

Se necesitan cizallas, secadoras para copias, portanegativos, un iluminador para examinar diapositivas y negativos, así como una selección de papeles de positivado de diferentes gradaciones y superficies.

El área húmeda debe incluir el equipo y los accesorios de procesado que contengan agua o productos químicos. Es necesario tener presente que se ha de trabajar en la oscuridad durante buena parte del tiempo al procesar película o positivar papel para fotografía en color, o con tenue luz anaranjada o roja al manipular papel para fotografía en blanco y negro. Por ello, en el laboratorio conviene adoptar un sistema de trabajo muy metódico. Se salvarán muchos rollos de película y copias si las botellas de productos diluidos, las cubetas⁴¹, los relojes y las pinzas para el papel se tienen a mano y siempre en la misma posición en los estantes o en las mesas de trabajo.

Las cubetas para el revelado de copias deben disponerse en el orden en que se necesitan: revelador, baño

⁴¹Se referirá en todo este capítulo con este nombre a las charolas de plástico que tienen forma cuadrada o rectangular que son propias para depositar los papeles fotográficos con soluciones diversas.

de paro y fijador. Existen dos tipos de tanques de lavado para copias, uno vertical de gran capacidad y uno horizontal, menos costoso, de pequeña capacidad. Conviene que las pinzas para copias sean de distintos colores para cada baño de procesado. Así no pasarán residuos químicos de una cubeta a otra que causarían contaminación y reducirían la eficiencia. Para ahorrar productos químicos, el tamaño de la cubeta debe corresponder al del papel.

Así, el mínimo del material requerido en el área seca es:

Cizalla o guillotina, regla, escalpelo, cinta adhesiva, reloj de alarma, tijeras, máscaras para reservas, luz de seguridad, marginador, lupa de enfoque, ampliadora, reloj de pared, máscaras de sobreexposición y área de almacenamiento.

Para el área húmeda:

Revelador, baño de paro, fijador, copia, termómetro, toallas de papel, escurridor, pinzas para copias, productos químicos, tanque de revelado, bobina, cubetas o charolas de recambio, escurridor y esponja.

2.3. CALIDAD EN FOTOGRAFIA

He aquí un concepto esencial para la comprensión del estudio: la calidad de las fotografías.

Primeramente se entenderá por calidad la propiedad o conjunto de propiedades inherentes a una cosa o sistema que permiten apreciarla como igual, mejor o peor que otra cosa o sistema⁴².

A partir de ello se tiene que la calidad de las fotografías se mide o compara por las propiedades de composición, el contenido, la oportunidad, la toma y el acabado final ⁴³ de la gráfica una vez impresa.

Se reproduce a continuación una detallada explicación de la excelencia que se persigue en la calidad fotográfica:

Una buena fotografía es en realidad la suma de diferentes factores: iluminación correcta para captar las imágenes, toma adecuada, aptitud artística o capacidad de captar el momento informativo y calidad técnica. Cada factor hace su contribución, pero de la calidad técnica depende todo, pues si es deficiente queda desvirtuado el efecto de los demás factores. En la calidad técnica puede estar la diferencia entre una fotografía mediocre y otra que

⁴² Vid. Abad Caja, Julián *et al* *Diccionario de las Ciencias de la Educación*, tomo I, p. 211.

⁴³ Estos conceptos fueron inferidos de información directa de los fotógrafos, sujetos de estudio, la bibliografía consultada y los manuales. Tales fuentes coinciden en enunciar los cinco requisitos que debe tener una imagen para considerarse fotografía de prensa.

represente vívidamente la circunstancia, el momento o que el sujeto captado exprese en la imagen lo que manifestaba con sus palabras o actitudes.⁴⁴

Por calidad⁴⁵ fotográfica o técnica debemos entender aquellos aspectos de una imagen que dependen del control técnico, tales como las delicadas gradaciones en las partes de alta luminosidad; los tenues detalles en las sombras; la gama tonal y cromática de luz a sombra; la densidad y contraste general, el balance cromático y otros aspectos relacionados con la interpretación gráfica del sujeto.

La calidad técnica en una fotografía es algo que no se nota sino cuando es mediocre. Si es óptima, el observador atiende sólo al sujeto o la circunstancia específica, su atención no se distrae con detalles de orden técnico. Así tiene que ser, desde luego. El motivo de interés en una fotografía es la persona o personas, escena u objeto plasmado, no cómo se obtuvo esa imagen particular.

Composición es la organización de sujetos en el visor de la cámara para que la imagen final convenga a la

⁴⁴En ello convergen los manuales de la empresa Kodak revisados para realizar este documento.

⁴⁵Debido a la importancia que este concepto reviste dentro del estudio, el Marco Teórico se refiere a él ampliamente, sobre todo en el apartado en que se aborda el desempeño del fotoperiodismo actual en México.

intención deseada. Aunque usualmente implica orden, igualmente puede implicar desorden⁴⁶.

Si se lleva a su extremo, la composición se convierte en una especie de camisa de fuerza que ahoga la originalidad y la posibilidad de experimentar, pero en su justa medida no hay duda de que mejora los resultados. En el terreno del diseño a los aspectos de la composición se les llama "gramática del diseño" y "lenguaje visual".

Actualmente esto puede parecer un tanto pretencioso, pero lo cierto es que establece un paralelismo muy justo entre la necesaria estructuración de los elementos visuales de una imagen y la espontaneidad. La composición, debe considerarse como un conjunto de convenciones sobre lo que es eficaz más que como una serie de reglas inflexibles.

Las múltiples teorías de la imagen, y sobre todo de la imagen periodística indican que se pueden transgredir las normas aceptadas de estructuración de la imagen siempre y cuando la fuerza comunicativa de ésta tenga eficacia.

⁴⁶En lo que se refiere a la composición fotográfica, uno de los textos en los que está mayormente basado el resumen que aquí se presenta pertenece a De la Garza Ramson, José Ignacio; *Guía para mejorar la composición en Fotografía*; Tesis para obtener el título de Licenciado en Comunicación; Universidad Iberoamericana-Santa Fe, México, 1994; en el capítulo dedicado a desarrollar los principios estéticos de la composición.

El simple hecho de encuadrar con la cámara y decidir cuándo disparar influye en la composición. La toma de fotografías hecha totalmente al azar puede producir un reducido porcentaje de buenos resultados, aunque éstos se hacen rápidamente repetitivos. Si una imagen ha de comunicar una idea a alguien, la composición reforzará y simplificará lo que pretende expresarse. El ángulo de vista es fundamental, ya que determina el énfasis relativo dado a los sujetos dentro del visor así como la selección del área de la imagen.

La línea es importante tanto en su significado estricto, ya sea como una marca linear o delineado y en el sentido general de la dirección tomada por el ojo al mirar a la imagen. Una buena composición debe de guiar el ojo a un solo sujeto principal y luego dejarlo explorar el resto de la imagen. trayectoria de estas líneas puede ser diagonal o circular.

Las reglas de composición en fotografía son guías útiles, aunque están hechas para ser rotas. Un principio fundamental es que los colores, líneas y formas deben de estar equilibradas para que ayuden a conducir hacia la afirmación principal de la imagen.

El equilibrio no significa necesariamente simetría. La posición del horizonte es un factor significativo. Si el horizonte está en la mitad del cuadro el efecto tenderá a ser estático. El alterar las proporciones dentro de la imagen -moviendo la

cámara hacia abajo o hacia arriba para enfatizar los elementos que se encuentran en tales puntos dará una composición más dinámica.

Los elementos indispensables que integran la composición de una fotografía son:

a) Unidad.- Se refiere a ese todo cerrado y completo que debe ser cada ejemplar. Se refiere también al carácter, a la finalidad, al rasgo repetido y familiar con que cada elemento de la obra aparece ordenado dentro de un plano contribuyendo a la exposición de un orden que nace y se manifiesta progresivamente.

b) Punto de atracción.- En la mayoría de las composiciones debe existir un punto de máximo interés que acapare la atención. Aunque una fotografía esté compuesta por muchos elementos, todos ellos deberán tender a una misma finalidad o dirección intencional, con lo que se logra simplificar su significado inmediato.

c) Límite interno del cuadro.- En una impresión fotográfica, los elementos interiores estarán dispuestos en relación al tamaño seleccionado sin permitir desequilibrios.

En la discusión de arte versus técnica, en fotografía no hay conflicto. Algunos fotógrafos quizá piensen que si uno tiene una vena artística, no necesita preocuparse mucho de la parte técnica. Ello es un error. No existe ningún verdadero

artista que no utilice competentemente sus materiales e instrumentos para crear lo que se propone.

El control técnico es indispensable en toda actividad creativa; y tanto más en fotografía, por la complejidad de los procesos. Cuanto más se conozcan los materiales y se dominen los instrumentos y procesos, mayor capacidad se tiene para obtener los resultados especiales que se deseen.⁴⁷

Referente a la calidad del negativo, no importa lo imaginativa o especial que sea la iluminación para un sujeto particular, el efecto deseado no se obtendrá a menos que se atienda a ciertos factores que afectan la calidad del negativo y la calidad total de un retrato. Estos factores son, por un lado, el lente que se utilice y por otro la película, la exposición y el revelado.

Las propiedades a evaluar, separadamente de la técnica, se enuncian en los siguientes párrafos.

Entiéndase por contenido el mensaje que se ofrece al observador. Mensaje que integra la intención y finalidad de la fotografía. En el caso de la fotografía de prensa, se pretende informar con la imagen misma⁴⁸, por lo que debe proporcionar al observador respuestas a las preguntas

⁴⁷*Idem*

⁴⁸*Vid. Flusser Vilém, Hacia una filosofía de la fotografía, p.71*

imaginarias esenciales para conocer algo: ¿qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿por qué?⁴⁹

La oportunidad se refiere al momento en que fue captada la imagen. Comúnmente los reporteros gráficos se refieren al momento preciso con la denominación de "la foto". Cuando un sujeto realiza una acción expresiva y con mayor fuerza ilustrativa, se dice que en ese momento está "la foto". Derivado de esto se tiene que los fotógrafos califican de inoportuna aquella gráfica que sea común y revele carencia de paciencia para esperar el instante preciso⁵⁰.

Cuando se habla de la "toma" de la fotografía se refiere a la utilización de lentes adecuados, adaptación de diafragmas y velocidades del obturador que hace posible la entrada de luz a la cámara para captar la imagen. Ello trata exclusivamente a la técnica necesaria para tomar las fotografías, conocimientos esenciales que debe poseer el fotógrafo para ajustar su cámara al momento de oprimir el botón consumidor de la imagen⁵¹.

El acabado final de una fotografía consiste en su presentación impresa, para lo cual es necesario realizar adecuadamente las labores de revelado, enjuague y fijación

⁴⁹Preguntas esenciales para dotar información, según coinciden los teóricos de la comunicación en textos y en el trabajo periodístico.

⁵⁰Vid. *supra.*, nota. 5

⁵¹*Idem*

de negativos, impresión en papel --que incluye también revelado, enjuague y fijación-- y edición total de la gráfica. Todo esto es trabajo de laboratorio⁵².

Como soporte para los positivos se utiliza papel o cartulina que se recubre con una capa de sulfato de bario mezclada con gelatina (papel baritado); esta capa actuará como aislante y adhesivo de la emulsión. Recientemente se ha impuesto el papel plastificado o Resin Coated (RC) en realidad recubierto por ambas caras con una capa de polietileno que lo hace impermeable. Suele ser brillante, su procesado es rápido pero su rendimiento tonal y permanencia es inferior.

Se llama permanencia de la vida de la imagen, a las garantías de conservación de la fotografía sin que se amarilentee o muestre síntomas de deterioro debido a la acción de residuos químicos, del oxígeno atmosférico o de la misma luz.

Hay tres calidades básicas del soporte: superficies brillantes, semimates y mates. Aunque la dinámica del mercado tienda a hacerlos desaparecer, algunas firmas todavía producen papeles baritados de superficies rugosas, con calidad de papel de acuarela o con otras texturas.

⁵² Además de ser términos de uso común, estas actividades son requisitos indispensables marcados incluso en las envolturas y recipientes de materiales químicos fotográficos.

Los haluros suspendidos con la gelatina aparecen como cristales transportados o granos microscópicos de formas regulares. El tamaño y la distribución de los granos tienen una gran importancia. Los cristales gruesos son más sensibles que los pequeños. Las películas más rápidas tienen así una estructura granular menos fina que las lentas; eso causa que cuando se efectúen grandes ampliaciones a partir de un área de negativo proporcionalmente pequeño aparece esta textura especial que vulgarmente se llama grano o granulación.

CAPITULO 3

PASAR HACIENDO CAMINO

MARCO TEORICO

Ya se ha visto en la revisión historiográfica de la fotografía que ésta constituyó una nueva realidad para el mundo. La fotografía es un documento, una confirmación de la existencia del objeto representado, un testimonio fidedigno de que el objeto o la acción representada estaba o se desarrollaba en un momento dado ante la cámara. Como se verá en el presente capítulo, el mundo de las teorías, tras reponerse de la sorpresa que le trajo el avance técnico a la fotografía, envolvió a la imagen para explicarla y explotarla en todos los campos de la actividad humana, lo que incluyó el aprecio de su valor y poder. Después de utilizarse para otros fines, la fotografía inició su incursión en la comunicación informativa con una trayectoria que vale la pena documentar desde el punto de vista de la teoría científica. El fotoperiodismo apareció en el mundo llevando sus propias reglas, técnicas, búsquedas y propósitos, que se verán en este apartado.

La fotografía como invención técnica abandonó la cuna de origen de las patentes para despegar y ascender a

niveles artísticos y de información, entre las principales ramas de ese quehacer ⁵³.

El trabajo fotográfico fue objeto de estudio, primeramente de los críticos y científicos franceses –por ser los más cercanos a los inicios de la actividad, en tanto compatriotas del inventor y los perfeccionadores de la fotografía, técnicamente hablando⁵⁴ – y después entre los de Europa entera y el resto del mundo.

Así, en la primera mitad del siglo XIX Charles Baudelaire inicia una explicación respecto de la capacidad y los alcances extra técnicos de la fotografía y se centra en denunciar los intentos de discurso fotográfico y se abandera como el principal crítico del nuevo descubrimiento, que procura desmitificarlo, hacerlo parte de la vida común de la sociedad y obligar a considerarlo una herramienta, no el objeto de la admiración. Pero, al mismo tiempo, rechaza prejuiciosamente a la fotografía del contacto y desarrollo de una estética propia en su género.

En materia de pintura y de estatuaría, el Credo actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es éste: "Creo en la naturaleza y

⁵³ Para obtener una explicación detallada de la división cronológica de la fotografía en esos dos campos --artístico y de información--, *vid supra* capítulo 1

⁵⁴ Información más detallada al respecto *vid. supra*

sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...). Así, la actividad que proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre⁵⁵ fue su Mesías. Y entonces ella se dice: "Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen, los insensatos!), el arte es la fotografía". A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, para contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del sol⁵⁶.

A partir de Baudelaire, los teóricos se concentraron en la búsqueda de significado visual, además de los alcances que tienen las imágenes en la psicología.

Algunos se han involucrado en la semántica de las imágenes, en la semiótica de la composición y otros puntos a estudiar en la interpretación de las imágenes captadas por las

⁵⁵Inventor del principio de captación de imagen y precursor de los descubrimientos que cimentaron la fotografía; *vid. supra* capítulo 2.

⁵⁶Citado en Dubois, Philippe, *op.cit.*, p 22

cámaras. Siguiéron al teórico citado Hippolyte Taine, Olivier Wendell Holmes y Lady Elizabeth Eastlake, entre otros.

3.1. LA FOTOGRAFIA COMO ACTO. PHILLIPPE DUBOIS Y PIERRE BOURDIEU

La revisión de teorías obliga a concentrar la atención en los tratados de Phillippe Dubois, investigador que en la década de los 80 dirigió sus estudios a la valoración de la fotografía fuera del campo técnico. Luego de explicar que la fotografía ofrece la posibilidad no sólo de reproducir imágenes sino de comunicar el contexto cultural e intelectual del fotógrafo a través de la selección que realiza al decidir encuadrar una toma, asevera que se encuentra en el marco obligado de una actividad social con su propio valor; señala:

Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta --y que es aquello sobre lo que este libro querría insistir-- es que, con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es sólo una imagen (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se

quiere, pero como trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente la prueba: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una imagen-acto, pero sabiendo que este "acto" no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la toma) sino que incluye también el acto de su recepción y de su contemplación. La fotografía, en resumen, como inseparable de toda su enunciación, como experiencia de imagen, como objeto totalmente pragmático.

Se ve así cómo este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba "en ausencia del hombre", implica de hecho **ontológicamente** la cuestión del sujeto, y más especialmente del sujeto en marcha.

Por otra parte, Pierre Bourdieu, teórico y crítico de la fotografía francesa, inicia la publicación de sus investigaciones de campo en 1960 y realiza diferentes análisis en la prensa de París; refiere su estudio al quehacer de los fotógrafos dentro de las circunstancias propias del contexto laboral, económico, político y social.

Bourdieu realizó un análisis⁵⁷ sobre la actividad fotográfica que se desarrollaba en el diario parisino *France-Soir*, muestra que le sirve para vincular teorías escritas en el pasado, conceptos que tienen ya aprendidos los reporteros gráficos y amalgama los principios de calidad de las fotografías y las reglas generales, en su mayor parte tácitas, del gremio de trabajadores.

Pierre Bourdieu afirma en su texto que utilizar la fotografía para dar testimonio de acontecimientos reales y transmitirlos a través de la prensa es un hecho que parece adecuado a las posibilidades objetivas de la técnica fotográfica y a la definición de esta actividad.

Asegura que la fotografía es el medio objetivo por excelencia, para registrar lo real. La prensa tiene la función de comunicar las acciones humanas y por ello el reportero gráfico transmite la imagen de lo que ha visto del mismo modo que su colega periodista testimonia por escrito. Existen algunas prohibiciones morales que impiden a veces a los reporteros gráficos tomar ciertos **clisés**, pero éstos solamente sirven para determinar ciertos **enclaves** en el área de lo fotografiable sin delimitarla.

"No podemos sacar cadáveres pero, fíjese bien,
a un hombre o una mujer que salta del tercer

⁵⁷El estudio se encuentra reproducido en el libro de análisis de la especialidad, del cual Bourdieu es compilador: *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989; 381 pp.

piso, se le puede tomar justo antes que caiga;
 pero el cadáver, no"

(fotógrafo de *France-Soir*)⁵⁸

A decir verdad, refiere Bourdieu, la foto del periódico no obtiene todo su valor del valor intrínseco de lo que ella representa, sino sobre todo del carácter excepcional del encuentro entre un suceso cualquiera fortuito --habitualmente dramático-- y el fotógrafo: hay que estar allí en el mismo momento en que el acontecimiento se produce.

Acerca del entrenamiento o capacitación de los fotógrafos de prensa, el teórico afirma que los sujetos deben desarrollar la habilidad de captar óptica y mecánicamente el suceso en el momento exacto que deben fijar en la fotografía. Considera que la fotografía informativa incluye en los requisitos de quien la realiza estar alerta debido a la rapidez con que el hecho se produce y de lo imprevisible del mismo. Dice que en este sentido la foto de *France-Soir* es necesariamente instantánea. La habilidad del fotógrafo reside, por lo tanto, esencialmente en la vivacidad de su mirada y de sus gestos.

"En primer lugar, lo que hace falta es la seguridad técnica, la costumbre, saber adaptar, regular. al minuto, hacer fotos en cualquier parte,

⁵⁸ Citado por Bourdieu, Pierre. comp. , *La fotografía un arte intermedio*, Nueva Imagen, México, 1989, p 187

de día, de noche, hasta el punto en que nada sea ya un problema" (fotógrafo *France- Soir*).⁵⁹

El estudio de Pierre Bourdieu hace hincapié en dos características sabidas por los fotógrafos de prensa de todo el mundo: por más desfavorables que sean las condiciones en las que el fotógrafo opere, debe "**asegurar el golpe**" y captar el acontecimiento; la otra norma se refiere a que, signo exterior de la acción y del suceso, el movimiento constituye la cualidad primera de toda fotografía de diario. Retratos, personajes estáticos mirando fijamente a la cámara, todo lo que recuerde a la foto de pose --incapaz de captar el acontecimiento-- es desvalorizado.

3.2. LA IMAGEN DE PRENSA COMO OBJETIVO: VILCHES

Otro teórico cuyos estudios se aproximan al objeto de este análisis es el catalán Lorenzo Vilches⁶⁰, licenciado en Filosofía, doctor en Ciencias de la Información y profesor de Teoría de la Imagen en el Departamento de Teoría de la Comunicación de la Unversidad Autónoma de Barcelona.

⁵⁹Bourdieu, Pierre *op. cit.*, p 188

⁶⁰Este investigador visitó México por primera vez en marzo de 1996 y participó en las actividades de un congreso de Diseño y Comunicación en la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Vía entrevista logré conocer más detalladamente el campo de trabajo y los estudios del teórico referido.

Vilches indica que la fotografía de prensa puede ser estudiada, genéricamente, en relación a las funciones informativas de los actantes que se hallan inscritos en la localización espacio-temporal de la imagen informativa.

Estos actantes pueden ser de tres tipos: fijos, móviles y vivientes. Los actantes fijos son los elementos visuales estáticos, tales como los elementos de la naturaleza, que no se desplazan, como árboles o montañas. Los móviles son elementos naturales o artificiales que se desplazan en el espacio: el río, los medios de transporte y otros. Finalmente, los actantes vivientes pueden, a su vez, ser subdivididos en personas (actores humanos) y animales. Las funciones de estos actantes podrían ser estudiadas a través de la jerarquía de funcionamiento de reglas de **topicalización** espacio-temporal.

Por ello, una primera conclusión que puede señalarse en los estudios de este teórico es que la fotografía que aparece como género informativo en un periódico no lo hace en forma unívoca y su grado de información exige diversos niveles de interpretación que ha de buscarse en la competencia del lector de prensa.

Vilches también confronta en sus teorías de lectura de la imagen el texto escrito con el texto visible en la información. Luego de plantear estudios respecto a que la imagen tiene la estructura de un texto autónomo, sea que pertenezca a una fotografía de prensa o a una emisión televisiva, afirma que esa

estructura también posee reglas y normas, tal como sucede en el discurso escrito.

La imagen, en general, debe ser legible y comprensible, sin necesidad de una leyenda o texto escrito, cuya función es contextualizadora. Ahora bien, en el caso de la imagen informativa, es evidente que ésta despierta curiosidad e incertidumbre y por ello, con frecuencia, el lector recurre a un comentario verbal.

El lector percibe pero, además, quiere saber --y si este saber no viene satisfecho a nivel puramente icónico es necesaria una leyenda complementaria--. Pero la relación entre texto visual y texto escrito es más compleja, no se reduce sólo al nivel de la información semántica y se relaciona con el campo de la competencia **icónica** y la competencia verbal.⁶¹

Al abundar sobre la independencia o complementariedad de la fotografía periodística y el texto informativo, Lorenzo Vilches explica:

Si bien se podría acusar a la prensa diaria de utilizar la fotografía como simple complemento del texto escrito, como "ilustración" de una noticia cuya importancia radica en el código

⁶¹ Vilches, Lorenzo., *La lectura de la imagen prensa, cine, televisión*, Paidós, México, 1991; p. 190

lingüístico, no es menos cierto que no atendemos suficientemente al hecho de leer la imagen como leemos las palabras, responsabilidad que comparten los periódicos en general por la pobreza expresiva y artística de sus fotografías.⁶²

En cuanto a la complementariedad del pie de foto hay estudios especializados. En un artículo publicado en 1952 en la revista *Aperture*, Nancy Newhall⁶³ diferenciaba entre cuatro formas de leyenda ateniéndose a la intersección semántica entre fotografía y texto: enigma, miniensayo, narrativa y la leyenda amplificativa.

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

La leyenda miniensayo puede considerarse como la forma más antigua de pie de foto, puesto que se encuentra en los bajo relieves babilónicos o en la pintura mural egipcia. Aquí la imagen suministra una información y la leyenda, otra complementaria, en cierto equilibrio.

⁶²Vilches, Lorenzo. *op. cit.* p 191

⁶³Citado por Fontcuberta, Joan; *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*, Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza, México, UIA, 1992, p.113

La leyenda narrativa es la más extendida actualmente y mayormente utilizada en la prensa. Consiste en una especie de puente entre la imagen y el texto informativo: empieza generalmente con un título, da una explicación después sobre lo que pasa en la fotografía y finaliza con un comentario.

La leyenda amplificativa incorpora sus propias connotaciones a las de la fotografía, produciendo así un nuevo contenido, inesperado quizá, puesto que no existía ni en las palabras ni en la fotografía, sino gracias a su yuxtaposición.

La leyenda enigma y la leyenda ensayo son más literarias que visuales en sus objetivos y en sus técnicas. Las leyendas narrativas y aditivas implican en cambio una multitud de problemas en el seno del nuevo lenguaje de la escritura fotográfica.

La relación de la fotografía con su leyenda no agota evidentemente el tema de la retroalimentación entre texto e imagen en los medios de comunicación. El confeccionador gráfico dispone de numerosos recursos en la proporción de formatos fotográficos-tipográficos, en la escala de las fotografías, en la secuencialidad texto-imagen, o en la incorporación de técnicas de manipulación, como el encuadrado final de la imagen.

La teoría de la imagen periodística que plantea Vilches abarca la percepción de la foto de prensa, tema que incluye

la explicación detallada de la expresión fotográfica, misma que alude a los componentes visuales de la fotografía, el ojo humano en la selección de la toma, la cámara y los procedimientos de la visión, la compaginación de la foto y la relación entre la foto y el texto.

Asimismo, sus estudios versan sobre los contenidos en la fotografía de prensa operacionalizados en los personajes en la foto, los códigos semánticos, las competencias del lector y los códigos de la organización del contenido de la foto informativa.

Además de abordar las expectativas del lector, habla de la persuasión en la foto de prensa, la pedagogía de la imagen periodística, los efectos de la presentación periodística y las estructuras del periódico y del libro confrontadas entre sí.

El teórico analiza también la censura que se ejerce en un periódico hispano⁶⁴, pero respecto de la situación económica de los fotógrafos de prensa afirma que la bonanza o carencia financiera de estos trabajadores repercute directamente en la disposición que tienen hacia el trabajo. Ello, dice, porque así como el redactor de noticias escatimará tiempo, energía y entusiasmo si la remuneración que obtiene de su propio periódico no lo deja satisfecho, el fotógrafo perderá interés por hacer un trabajo completo o de buena

⁶⁴En el estudio citado y en el libro *Teoría de la imagen periodística*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, 287 pp.

calidad cuando el sueldo le sea insuficiente para compensar su trabajo.

Advierte que existe censura de imágenes por parte de la empresa editorial, sea por sus propios intereses económicos o políticos o por ciertos lineamientos que hacen de la ética profesional un asunto particular para cada periódico. Si el fotógrafo tiene la consigna de exaltar o hacer desfavorable la imagen de alguien o algo específico, su trabajo se limitará, lo mismo que su propia libertad de aprovechar momentos clave en los sucesos que presencia y que podrían ser de interés público.

A modo de conciliación de los conocimientos universales de los fotógrafos de prensa, Vilches afirma que cada fotógrafo conoce y evalúa su trabajo respecto del desempeño de sus colegas, trabajadores de otras empresas periodísticas o de la propia y, aunque primeramente sobrevalúe su técnica y, en general, su trabajo publicado, finalmente terminará por reconocer su nivel de logros al pensar en los requisitos de la imagen informativa, semejantes a los de una nota.

Al recordar estudios publicados en Europa, Vilches aseguró que a lo sumo una decena de artículos periodísticos se ha dedicado a estudiar el aspecto económico de los fotógrafos de prensa y ello de manera indirecta, sin embargo, opinó que las empresas deberían estimular a los fotógrafos para participar en la planeación del trabajo de su

departamento, a fin de conocer su inconformidad o acuerdo con la forma de desarrollar la labor.

Como puede verse, las teorías anteriores que se encargan de estudiar la fotografía de prensa se refieren al acto en general, sin tomar especial atención a las condiciones económicas de los reporteros gráficos.

Vale la pena destacar que en las universidades de Estados Unidos de Norteamérica se realizan investigaciones particulares sobre temas de interés para la comunidad donde se asienta la casa de estudios.

He aquí algunos ejemplos de investigaciones realizadas de 1991 a 1993 en el país vecino. Debe tomarse en cuenta que estas ilustraciones no pretenden sobreestimar los estudios norteamericanos, ya que no existe comparación entre los presupuestos de aquella nación con los de México en el rubro de investigación; sólo tratan de referir algunas ideas para futuras investigaciones que vayan más allá de lo exploratorio.

1.- En la Universidad de Austin, Texas, se realizó en 1992 un estudio del concepto ético de tratamiento de fotografías en relación con los efectos subjetivos que los contenidos de las imágenes tienen sobre los observadores. Ello, en las imágenes de prensa local⁶⁵.

⁶⁵Vid. Newton, Julianne Hickerson *In front of the camera: exploring ethical issues of subject response in Photography*, Austin, University of Texas, 1992,, pp.245

2.- La determinación ideológica que pueden tomar los individuos con base en las imágenes que observa en la prensa, particularmente en la revista "Life", es analizada por una investigadora de la Universidad de Minnesota⁶⁶

3.-La necesidad de un código de ética enseñado en las escuelas superiores para realizar fotografía de prensa se advierte en jóvenes reporteros gráficos de Indiana⁶⁷ .

3.3. HECHO EN MEXICO. RAQUEL TIBOL

Raquel Tibol y John Mraz son los investigadores que en México han hecho un trabajo que, luego de concluida la revisión bibliográfica respectiva, resulta el más cercano al objeto de estudio de esta tesis, toda vez que tiene que ver con la fotografía mexicana actual. Aunque su campo de estudio se encuentra, por añejo centralismo, circunscrito al Distrito Federal, abordan las características de la fotografía respecto de la estética, el contexto político, económico, social y laboral de la actividad misma dado el marco referencial de lo que sucede en el país, la utilidad, función e impacto que tiene dentro de los periódicos y revistas informativas y también

⁶⁶Vid Kozol, Wendy *Documenting the public and private in "Life": cultural politics in postwar photojournalism*, Minnesota, University of Minnesota, 1992, 266 pp.

⁶⁷Vid. Lester, Paul Martin *The ethics of photojournalism: Toward a professional philosophy for photographers, editors and educators*, Indiana, Indiana University, 1991, pp. 274

se le aproximan siguiendo la dinámica que han impuesto los reporteros gráficos.

Por lo anterior, son sus comentarios y estudios los que se retoman en el presente trabajo para situar el movimiento periodístico dentro de la historia de México que protagonizan los fotorreporteros mexicanos de vanguardia que dotan de un sello particular la fotografía de prensa. Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández, que se ocupan de la historiografía de la comunicación visual en México, también aportan artículos valiosos, de los que algunos se citan en este apartado para esclarecer el contexto particular del sitio donde se realiza la fotografía.

Tibol, crítica de arte plástico, indica que para muchos teóricos de la fotografía, ésta fue descubierta por segunda vez cuando logró ser reproducida en un impreso y de esta manera alcanzar una divulgación masiva, con lo cual se reafirma como un arte y una técnica que son consecuencia de un cierto desarrollo global de la sociedad. La fotografía logra entonces, dice, un momento estelar en el camino de los múltiples esfuerzos que se han hecho y se siguen haciendo por la democratización de la imagen.

La fotografía en los periódicos y en las revistas era, y lo es todavía, una especie de prolongación de la visión del lector que recibe la imagen. Gracias a estas reproducciones el lector puede hacerse una idea bastante exacta de los acontecimientos de los que no ha podido ser testigo ocular.

De las cualidades comunicativas de la imagen fotográfica destaca el hecho de que se gana la confianza de la opinión pública. La fidelidad documental ha sido determinante para crear una conciencia óptica fotográfica, con la consecuente aceptación de su singularidad. Con el paso de la producción artesanal a la fabril, las nuevas empresas se vieron en la necesidad de utilizar ampliamente la publicidad para vender sus artículos. La publicidad penetró rápidamente en las páginas de las revistas ilustradas. Los anuncios con uso de imagen fotográfica tuvieron mayor y mejor efecto que los hechos sólo con palabras. Esto permitió a los nuevos semanarios un auge bastante rápido y, al mismo tiempo, bajó los precios de venta, ya que la mayor parte del costo de producción estaba cubierto por la publicidad. Tanto para la publicidad como para el reportaje la fotografía ofrecía información y comunicación.

Ya Lazlo Moholy-Nagy, teórico y renovador de la fotografía, señalaba en 1928 que la naturaleza vista por la cámara es distinta de la naturaleza vista por el ojo humano. Por medio de la fotografía el hombre adquirió el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. La fotografía fue y sigue siendo un medio para descubrir la realidad. Gracias a ella se tienen nuevas visiones de las cosas y se modifican los criterios perceptivos.

El grado de comprensión de una comunicación gráfica difiere de una situación a otra, y depende de los atributos del autor de la

imagen y también de las capacidades del espectador. En lo que toca al fotógrafo, importa el modo de representación de la realidad, particularmente el modo de organizar en la imagen los diversos elementos. Importancia tiene asimismo la técnica fotográfica y la relación de ésta con las experiencias óticas de los espectadores. Cabe ejemplificar esta relación fotografía-experiencia óptica de los espectadores. La fotografía microscópica de un objeto conocido escapa a la experiencia óptica de la mayoría de los espectadores. Otro tanto ocurrirá si un objeto conocido es fotografiado desde un ángulo insólito. Además, el grado de comprensibilidad de una comunicación gráfica depende de la duración de la percepción de su contenido, de la intensidad y profundidad de la percepción, así como del desarrollo intelectual del espectador, de sus experiencias, de su modo de vida e incluso de las peculiaridades de la colectividad en que vive. La contribución creadora de un fotógrafo, de un reportero gráfico específicamente, se limita a su visión de la realidad, a la selección del trozo de espacio o tiempo que decide captar, y también a la manera como habrá de iluminar o tratar la luz que baña al objeto escogido, ese objeto que

habrá de congelar en el tiempo y en el espacio, según la expresión de Marshall McLuhan.⁶⁸

Son las cualidades de una fotografía las que determinan su aprovechamiento en la prensa. La imagen fotográfica adquiere una función. La fotografía en el periódico o en la revista es para el lector un medio importante que le ayudará a orientarse en los procesos complejos y multiformes. Pero nunca se debe olvidar que la fotografía no es la realidad, sino una imitación material de la realidad, convirtiéndose por lo mismo en un sistema de señales, pues indica una realidad que no observamos directamente. La señal tiene un peso intelectual y emotivo que influye en el observador. En el proceso comunicativo la fotografía adquiere significados ideológicos, políticos, éticos, educativos, etc. No todos a la vez ni con la misma intensidad. Esta variación es la que ayuda a crear el carácter único de cada comunicación fotográfica.

Entre las normas de un buen periodismo se considera como texto adecuado y óptimo en su eficacia aquel que se limita a la esfera específica de la expresión verbal, sin repetir lo que la imagen capta de un modo más afectivo. Esto limita la función ilustrativa que la foto adquiere cuando se trata de reforzar el mensaje expresado en el texto. En determinados casos la función ilustrativa puede ser desempeñada por

⁶⁸Paidós, ed. *op. cit.* pp. 112 y 113

fotografías carentes de carácter periodístico, pero que guardan valor documental.

Sobre la falta de aprecio por parte de los directores o trabajadores editoriales hacia las fotografías o los fotoperiodistas, Raquel Tibol indica que durante muchos años los fotorreporteros no firmaron sus trabajos, no se les daba crédito. Durante medio siglo el fotógrafo de prensa no recibió un trato adecuado; era en las redacciones un simple dependiente a quien se le expedían órdenes y se le negaba iniciativa personal dentro del trabajo informativo.

El gran papel desempeñado por los fotógrafos en acontecimientos que conmovieron a la opinión mundial desde los años 30 fue cambiando su calificación en varios órdenes. Un ejemplo: a fines de los 30, durante el conflicto bélico chino-japonés, la estación de ferrocarril de Nankin fue destruida por bombas. Un fotorreportero norteamericano, de nombre Wong, fotografió a un niño abandonado en los rieles y rodeado de cadáveres. La fotografía se reprodujo en un millón de ejemplares y provocó una ola de repudio a la guerra. Las fotografías documentales y periodísticas de las guerras de Corea y Vietnam, de la contrarrevolución en Chile, las luchas en Angola y Nicaragua, así como muchos otros testimonios de actos agresivos y crueles constituyen verdaderos gritos

gráficos que sacuden y movilizan la conciencia de la humanidad⁶⁹.

La fotografía es capaz de ejercer una influencia enorme. Quizás debido a esta capacidad se plantea constantemente la discusión sobre una fotografía misional, de mensaje, y una fotografía que valga por ella misma, dentro de su propio mundo, desinteresada de su función servicial, indica la crítica de arte.

Sobre las características de las fotografías que tienen fines informativos, Tibol asegura: La fotografía de prensa como arte y aun como oficio tiene sus propias leyes. Para cumplirlas se requiere de iniciativa, audacia y libertad de movimiento y de conciencia. En 1931 el gran Erich Salomon, quien murió junto con uno de sus hijos en 1944 en una cámara de gas de Auschwitz, escribía:

La actividad de un fotógrafo de prensa que quiera ser más que un artesano es una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira obtener. Es una batalla continua. Hay que luchar contra los prejuicios, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la

⁶⁹Tibol, Raquel *Episodios Fotográficos*, p. 76

luz deficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse. También hay que pelear contra el tiempo, pues cada periódico tienen una hora de cierre de edición a la que hay que anticiparse. Ante todo, un reportero fotógrafo debe tener una paciencia infinita, no ponerse nervioso; debe estar al corriente de los acontecimientos y enterarse a tiempo dónde se desarrollan. Si hace falta, hay que recurrir a todo tipo de argucias, aunque no siempre salgan bien.⁷⁰

En el reportaje gráfico no todo se hace por encargo, agrega Tibol. Muchos monumentos fotográficos han sido producto de la casualidad o de la necesidad. Los autores han estado en el centro de un tiroteo, de un bombardeo, de un golpe de estado u otro acontecimiento que les obligó a probar valentía y capacidad profesional. La realidad compleja y rica ponía a prueba su imaginación, sentido ético y hasta capacidad física.

Fue la necesidad o el deseo de manifestar sus propias ideas lo que llevó a muchos fotógrafos, después de la Segunda Guerra Mundial, a trabajar como fotógrafos independientes (free-lancers). Un contrato de trabajo impone no sólo tareas sino enfoques y concepciones.

⁷⁰Citado por Raquel Tibol, *op. cit.* p. 84

La autoridad adquirida por la imagen fotográfica les permitió a muchos profesionales independizarse e imponer, a veces, las reglas del juego, ya sea individualmente o agrupados en cooperativas; aunque en éste, como en otros campos, el juego lo determinan quienes tienen el poder o el dinero, ya sea juntos o separados.

No son pocos los fotógrafos profesionales que en todo el mundo han preferido y prefieren arrostrar problemas económicos con tal de defender una cierta porción de independencia, aunque por anticipado sepan que sólo la podrán ejercer contradictoriamente. Por una parte toman, para su manutención, fotos que responden al gusto de la clientela, y por otra producen imágenes que critican, niegan o ponen en entredicho todo el contexto en que las anteriores se inscriben. Esta dualidad es necesaria en el trabajo de quienes requieren actualizar su equipo fotográfico, disponer de material como rollos y el necesario para el laboratorio con el fin de hacer el trabajo que les satisfaga a ellos mismos.

Al retomar el análisis de la historia de la fotografía y el recuento de equipo que se ha hecho en el capítulo 2 se puede notar cómo el desarrollo de la fotografía se encuentra enriquecido y en ocasiones determinado por los adelantos técnicos. Recuérdese que entre los más notables se encuentra la aportación del alemán Oskar Barnak (1879-1936), quien construyó la cámara Leika, que fue la primera que permitió verificar las exposiciones correctas dentro del proceso de fotografiar, lo que cambió la dinámica de las tomas. Tuvo,

además, un tamaño más reducido que el de las cámaras portátiles que circulaban en el mercado.

Otro aspecto que se debe señalar es el tiempo en el que deben realizar el trabajo de laboratorio los fotorreporteros. Todos ellos, y quienes están involucrados en el proceso de impresión de las fotografías en los medios gráficos se ven forzados a aprovechar todos los medios técnicos existentes. Para el fotógrafo eso significa utilizar procesos rápidos y, a veces, cámaras de película instantánea de la máxima calidad para acortar el camino entre la toma y la publicación. El fotógrafo puede enviar a través de los medios electrónicos casi instantáneamente sus creaciones. Los satélites facilitan la transmisión rápida de imágenes de un sitio a otro del mundo.

Pero estos y otros inventos, aunque ahorran tiempo de producción, no sirven de nada al fotógrafo que trabaja en la calle. La diferencia entre una buena foto y otra sin interés puede ser cuestión de una fracción de segundo. Como raramente hay una segunda oportunidad, es necesario llevar la cámara siempre cargada y con el foco, la velocidad de obturación y la abertura dispuestos a los valores más frecuentes.

Al enfrentar una orden de información, el fotógrafo de prensa debe tener en cuenta que la línea editorial de los medios de comunicación requieren enfoques nuevos de los acontecimientos. "No tiene sentido unirse a un montón de

fotógrafos situados todos en un mismo sitio. Una posición diferente desde la que puedan detectarse aspectos nuevos del motivo resultará siempre mucho más fructífera"⁷¹.

La fotografía se asocia siempre a la verdad objetiva, pero puede engañar fácilmente. Por mucha que sea la responsabilidad y el autocontrol del fotógrafo, es imposible evitar la influencia de las convicciones personales sobre las imágenes. No hay dos personas que fotografíen un mismo acontecimiento exactamente de la misma forma y, aunque una buena imagen parece siempre decir la última palabra, raramente establece un veredicto definitivo.

A veces basta la sola presencia del periodista con la cámara para que las cosas ocurran de forma diferente. Este fenómeno se repite siempre que el protagonista o los protagonistas de un acontecimiento buscan precisamente publicidad.

Otro factor de la mayor importancia es la elección del punto de vista y del encuadre que realiza el fotógrafo para manipular la fuerza de la imagen en las actitudes de los sujetos retratados, el tamaño de los elementos que componen la imagen que depende del acercamiento, entre muchos otros factores.

⁷¹Citado por Hedgecoe, John en *La Fotografía*, p. 310

El momento del disparo es igualmente decisivo. Al cubrir un enfrentamiento, el fotógrafo puede acutar únicamente cuando ataca uno de los grupos, aunque quien más ataques protagonice sea precisamente el otro. Los personajes públicos se fotografían con frecuencia cuando bostezan, cuando parecen aburridos y cuando están enfadados o muy contentos, ya que la publicación de una fotografía en cualquiera de esas actitudes parece sugerir que es la habitual en el personaje y aquí se permean incluso las líneas editoriales de los periódicos.

Se confunde a veces el énfasis de un hecho con su falsificación y la forma de presentar las fotografías en la página impresa puede dar lugar a malentendidos. Los recortes, el retoque, el montaje, el diseño de las páginas y los pies de foto pueden alterar por completo el contenido gráfico de las fotografías.

3.4. LA MANIPULACION

Esta manipulación que se realiza en la fotografía de prensa ha sido ampliamente estudiada tanto en su realización en el acto de fotografiar y en el trabajo de laboratorio como en la percepción por parte del receptor.

Particularmente Lorenzo Vilches se ocupa de demostrar que es falso que la foto de prensa tenga objetividad y que, por el contrario, puede omitir o deformar la verdad de un

hecho, puede llegar a ser un testimonio falso y turbio de un acontecimiento o del gesto de un personaje público.

Su estudio respecto de la manipulación refiere que la fotografía produce una impresión de realidad que en el contexto de la prensa se traduce como una impresión de objetividad, sin embargo, esta impresión, que sólo se trata de apariencia, le viene a la fotografía en primer lugar del conocimiento de que el objetivo de la cámara es mecánico y esto, aparentemente, anula cualquier actividad emotiva o subjetiva en el acto fotográfico.

Además, el objetivo va más allá del ojo, sea por el efecto del lente que puede "acercar" los objetos lejanos, sea por la posibilidad de modificar las dimensiones por medio de la ampliación en el laboratorio. La cámara es una prótesis del ojo y la extensión de la vista humana. Pero paradójicamente son estas mismas posibilidades de la cámara las que permiten una extrema maniobrabilidad y distorsión de los efectos visuales sobre los objetos reales. La aparente mecanicidad de la fotografía no hace más que reforzar las posibilidades de ficción, simulacro e ilusión realista. Porque la máquina fotográfica es un objeto privilegiado para producir sentido, para dar significación a las cosas, es también un instrumento semiótico, como la palabra, como la escritura, asevera Vilches.

Existe otra razón de peso para dudar de la pura objetividad de la foto de prensa. La causa esta vez se halla en las estructuras psicofisiológicas

de los lectores. Estas estructuras nos revelan que la realidad de las cosas no la vemos sino que la percibimos. La percepción es un proceso creativo y por él nos relacionamos con nuestro entorno material y social.

El acto fotográfico, como el acto perceptivo, son creativos y en la lectura de una foto de periódico ambos se interrelacionan estrechamente. La fotografía actúa sobre nuestra psique y gran parte de lo que sabemos y aprendemos de nuestro mundo se lo debemos a ella.

La foto de prensa es un producto determinado por las propiedades técnicas (de la cámara, del proceso de revelado, de la puesta en página) y por las leyes de la percepción visual.

En Francia el poder reconoció muy rápido la importancia de la fotografía en la perspectiva de la vida pública. Sobre todo, Napoleón III hizo mucho por su promoción cuando, el 10 de mayo de 1859, se detuvo a fotografiarse precisamente en el Atelier de Disdéri (ese día el emperador iba rumbo a Italia encabezando a su ejército). Pero ésta sólo es una anécdota del establecimiento de contactos figurativos entre los súbditos y el emperador; recuérdese que la tarjeta de visita era reproducida en cientos y hasta miles de copias, vendidas popularmente.

Como sea, la figuración y justificación del poder burgués (retratos de políticos célebre, literatos, militares, miembros del clero) fue amplísima, lo cual llevó a ciertos y certeros analistas a sostener que durante aquella época la foto escapa de la práctica estrictamente artística para consagrarse al espacio público y volverse uno de los lugares donde se conjugaron las ideologías y se reguló la vida imaginaria de las colectividades a través de la acción propagandística de la corporeidad de la clase dirigente. Asunto cuya historia -al fin y al cabo- sería interesante realizar, sobre todo de los siglos XIX y XX (sobre todo en México, donde la investigación fotográfica no sólo está mitificada, sino también en pañales).⁷²

Cuando el público es saturado con imágenes de hechos heroicos por acumulación, por manipulación y por muchos otros factores imponderables, se produce una especie de banalización de la atrocidad, una familiarización con el horror. Esto lo saben muy bien y lo usan mucho los distorsionadores de realidades políticas, de dramas sociales. Lo saben muy bien los del cálculo propagandístico.

A causa de todo esto, dice, cómo se hacen indispensables en determinado momento la buena calidad técnica y profesional de negativos y de copias. Cuánto allmenta el ojo un buen encuadre, la captación plena y nítida

⁷²Referido en *El poder de la imagen, la imagen del poder*, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985 p. 123

de una acción, la capacidad de convertir un hecho en un símbolo.⁷³

3.5. EL PODER DE LA IMAGEN EN MEXICO Y LA MIRADA INQUIETA

En México el poder que tiene la imagen se encuentra aprovechado en muchas formas, sobre todo en lo que se refiere al dominio político y social. Ello es punto de partida para comprender el movimiento revolucionario que realizan los fotógrafos de prensa de las últimas promociones.

Los investigadores Flora Lara Klahr y Marcio Antonio Hernández afirman⁷⁴ que la industria de la información, uno de los medios que organiza los valores impuestos a la sociedad como legítimos, incorporó temprano la fotografía: la fuerza que le otorga la creencia en su veracidad -aún ahora la mayoría piensa que una fotografía no puede mentir- hace de ésta un medio idóneo para presentar la información como objetiva.

Si la fotografía fue utilizada inicialmente por la prensa como recurso ilustrativo (y por su verosimilitud desplazó al dibujo), pronto se convirtió en el truco favorito para mostrar cualquier información como veraz; pasó imperceptiblemente

⁷³Tomado de Tíbol, Raquel op. cit. p.67

⁷⁴En el ensayo Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual, contenido en *El poder de la imagen...* pp. 102-105

de una función ilustrativa a una función comprobatoria. La credibilidad en la imagen, su enorme poder de persuasión, estimuló su uso en la creación de una imagen del poder.

Pero la fotografía, afirman, no sólo permite mostrar la apariencia visual de las cosas sino que elige -e impone- una manera de verlas, y de comprenderlas. La idea de que la fotografía registra todo acontecimiento importante es también una noción que conduce a pensar lo contrario: todo aquello que no es registrado por la prensa, y en particular, por la fotografía, no es importante o no existe. Se llega al extremo de restar importancia a hechos que resultan inconvenientes, ignorándolos fotográficamente; así se ha perdido para siempre una memoria visual de hechos fundamentales para nuestra historia, que fueron objeto de un desdén calculado por parte de los grandes medios informativos.

¿Quién se tomó el trabajo de dejar un testimonio de las campañas del ejército zapatista, de las ocupaciones de haciendas, de la vida cotidiana en las comunidades que sostenían la guerra campesina? En cambio, del mismo periodo se produjeron miles de negativos con la imagen de los triunfadores. Desde entonces la fotografía periodística se desplazó entre el ocultamiento y la adulación; sobreponiéndole máscaras a los hechos, edificando una imagen parcial, ficticia, que desde la época de Porfirio Díaz se repite, se mejora, se actualiza, hasta que

acaba por imponerse como cierta. La huella que la prensa va dejando cada día se convierte en algo viejo, enraizado, familiar, reconocible, hasta que cobra en la conciencia la fuerza de lo real y conforma una falsa identidad, o por lo menos una identidad distorsionada, creíble en buena parte por el testimonio fotográfico que la apuntala.⁷⁵

Desde un principio la fotografía periodística estableció sus normas (que le fueron impuestas por la misma prensa): en un país presidencialista y centralista el eje de la información es el sitio donde el poder se asienta; la prensa llamada nacional se limita a registrar los acontecimientos en la capital, y menciona a los estados solamente cuando los atraviesa una gira presidencial o como información secundaria; el cuidado de la imagen del presidente, y la fotografía que ratifica su presencia preeminente en la adulación ritual de la primera plana; la dosificación más elevada de imágenes patrias -héroes, banderas, charros, trajes regionales, fiestas religiosas- en momentos de crisis política interna, para contrarrestar mediante el entretenimiento o los fervores cívicos el efecto de marchas multitudinarias, pintas, puños levantados.

Así, a través de la industria de la información, la clase en el poder da razón de los hechos cotidianos: es la gran prensa la que los selecciona, narra y adjetiva, es el emisor y el

⁷⁵*Idem.* p. 104

filtro; todo lo que no pasa por el cedazo de los intereses que la sostienen se oculta o se olvida, se relega a la prensa marginal, se destruye o se archiva. Justo allí en los archivos es donde se pueden unir los fragmentos de lo que la voluntad y el ejercicio del poder disgrega.

Pero a lo largo de la historia los sectores disidentes han creado medios para explicar las cosas y procurar su propia imagen: frente al servilismo de la fotografía respondieron con el sarcasmo corrosivo de la caricatura.

Desde *El Hijo del Ahuizote*, la caricatura abre un camino en el que se encuentra, años después, con la fotografía, cuando el avance de los movimientos independientes y el desarrollo de la prensa alternativa conduce a los fotógrafos más conscientes de su tiempo --y de la importancia de su oficio- - a asumir la solidaridad y la denuncia.

La más nueva vertiente fotográfica , en la que se sitúan Héctor García, Pedro Valtierra y otros fotógrafos jóvenes de *Unomásuno* y *La Jornada*, marca un cambio cualitativo en el desarrollo de la fotografía de prensa, en la que la imagen se modifica casi hasta invertirse: el intocable empieza a ser el blanco de una observación que, apelando a la misma confianza en la veracidad y expresividad de la imagen, le agrega un poder distinto, seleccionando aquello que se empeñaba en ocultar o folclorizar la tradición. Desde esta nueva perspectiva se encuentran jóvenes como Francisco Martínez, que recogen las escenas de la vida cotidiana como

los restos del desastre; Pedro Valtierra, que registra la violencia de la renovación moral, violencia que no requiere de un gran despliegue porque se cumple sola, puntual, en el lugar preciso donde surge el descontento (los granaderos golpeando maestros disidentes: la fuerza pública monopolizada por el Estado para imponer su propio orden, el de la aceptación, el del aplauso); de la galería de retratos ridículos y grotescos que se erige casi en manifiesto fotográfico: no más concesiones a la imagen del poder.

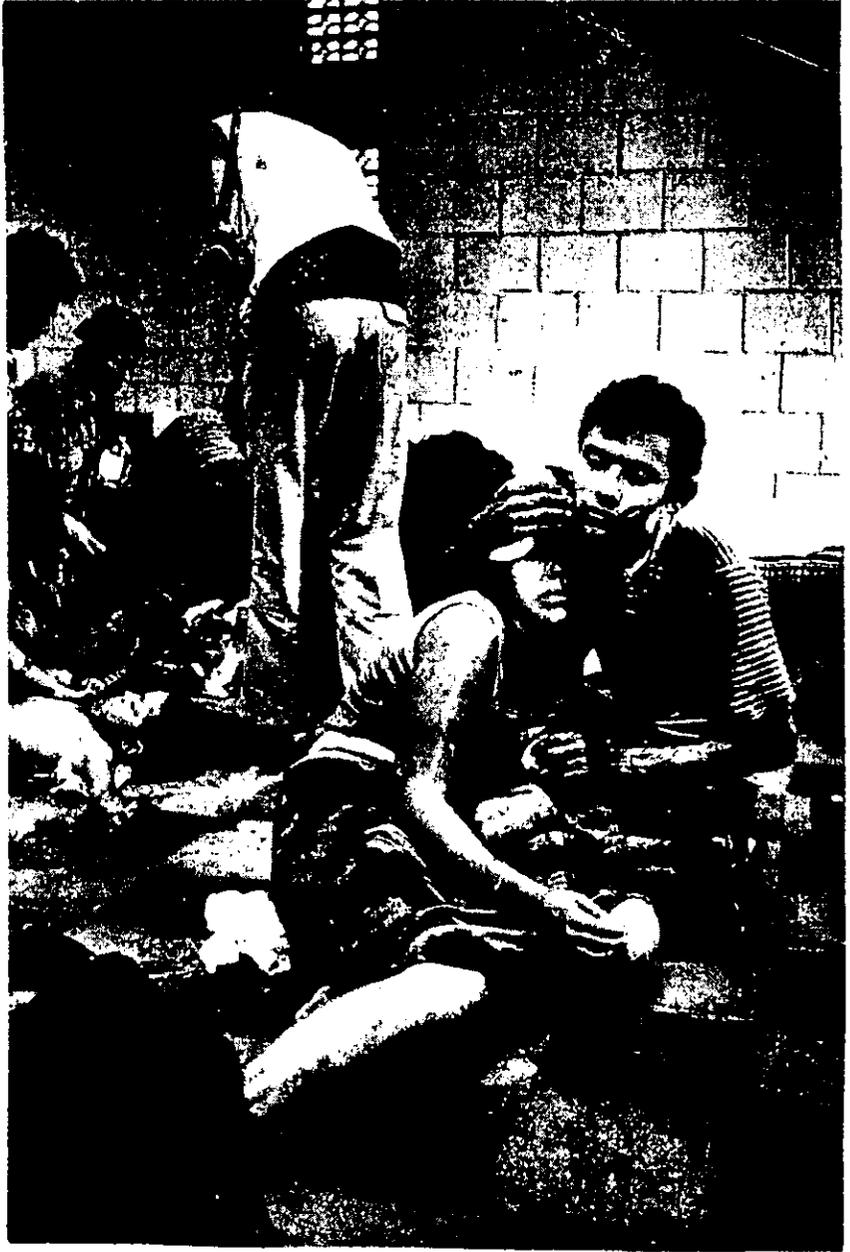
Los autores del artículo que se aborda hacen una antología con la que se proponen observar la aportación de algunos fotógrafos de prensa en el marco del desarrollo de este género de la fotografía, documentan que cuando los primeros fotógrafos fueron contratados por la prensa, hacia fines del siglo pasado, siguieron la tradición de la foto comercial: las poses rígidas ante la cámara (que era una necesidad impuesta por limitaciones técnicas y después se convirtió en una característica del retrato solemne), el cuidado por el entorno y el vestuario como elementos que denotan el carácter y la importancia del individuo, la típica composición de los retratos de grupo, donde se asigna el lugar central a quienes representan la mayor autoridad: en la política el presidente; en la fábrica o en la hacienda el patrón o el capataz; los padres o los abuelos en la familia.

Pero aunque los reporteros heredaron la preceptiva visual de las compañías fotográficas, introdujeron un nuevo elemento que caracteriza la fotografía de prensa: la

preocupación por captar el instante, el momento que le da al suceso carácter de noticia, lo singular del acontecimiento, sus nexos con la actualidad. Las necesidades mismas que la prensa impone a la fotografía como testigo del acontecer inmediato, imprimen a ésta un ritmo de actualidad sin respiro; el fotógrafo de prensa empieza de nuevo cada día la persecución del hecho relevante, un acontecer que se fuga apenas surge y que mantiene su mirada en vilo.

El gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez ejerció una presión económica y política contra el periodismo que hacía *Excélsior* bajo la dirección de Julio Scherer García que obligó a éste y a un grupo numeroso de redactores, reporteros y trabajadores de talleres a salir de la cooperativa. En respuesta, parte de este grupo organizó el semanario *Proceso*, con el propósito de llenar el vacío que quedaba en la actividad informativa. Desde esta revista se emprendió un vigoroso proyecto de periodismo independiente. Poco después aparece también el diario *Unomásuno*, bajo la dirección de Manuel Becerra Acosta y con la participación de otros disidentes del grupo que saliera de *Excélsior*.

Este periódico cobró un papel fundamental como punto de apoyo para los movimientos sindicalistas democráticos, las luchas de colonos y campesinos, la denuncia y la crítica al aparato gubernamental, y la solidaridad con las revoluciones en Centroamérica y los movimientos de liberación en el mundo.



Pedro Valtierra. *El Balazo*. Managua, Nicaragua, 1979

Muestra de los rasgos de solidaridad es la fotografía reproducida en la página anterior, tomada por Pedro Valtierra en Managua, Nicaragua, donde su punto de vista está en los sufrientes, a su mismo nivel, en tanto que la fotografía que se aprecia al fondo, ve a los sujetos desde arriba, según el análisis que de la gráfica realiza el investigador John Mraz⁷⁶.

La importancia de ese diario para el desarrollo de la fotografía de prensa fue notable, porque procuró darle un sitio destacado en sus suplementos, estimulando la gráfica política y de documentación social; ediciones como Cámara Uno -coordinada por Pedro Valtierra y Martha Zarak- constituyeron una posibilidad para la publicación de las imágenes producidas por sus fotógrafos. La alternativa de gráfica inteligente es la que hoy intenta recuperar *La Jornada*, diario originado por la escisión provocada años después en *Unomásuno*.

El reportaje gráfico independiente busca desde hace algunos años nuevos caminos de expresión formal, que sin dejar de ser comprometidos, se alejen del panfleto.

De la generación más joven, añaden los articulistas, Pedro Valtierra cuenta ya con un trabajo innovador en el que han logrado que la belleza de la imagen, en el reportaje de guerra o en la documentación social, lejos de los peligros de la estetización en la que a menudo incurre la foto de galería,

⁷⁶En *La Mirada inquieta*, de su autoría, CNCA, México, p. 30

haga más intenso el motivo: la poesía de la imagen en Valtierra no sublima ni encubre, ahonda en el tema, lo revela. Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Luis Humberto González, Fabrizio León -entre otros- ensayan enfoques nuevos, ángulos imprevistos; la ridiculez o lo grotesco captado al vuelo, con humor, en la expresión de los gobernantes, los efectos de la vida urbana en los rostros y actitudes de la gente.

Estos fotógrafos rechazan los patrones convencionales de registro, no se interesan por la imagen como mercancía, desconfían de la llamada fotografía comprometida -que insiste hasta el abuso en escenas de indígenas, vendedores, indigentes. Cada día que salen a cubrir la información se abre ante ellos una interrogante. Están en el límite. De sus cámaras saldrá, en buena medida, la imagen de nuestro tiempo.⁷⁷

En los próximos párrafos podrá esclarecerse el nuevo criterio de calidad de la fotografía de prensa mexicana.

Con el contexto explicado del poder de la imagen y la ruptura de la nueva fotografía, un investigador estadounidense emprendió, al inicio de 1993, la tarea de analizar más profundamente la problemática de estos fotógrafos de los que hablan Flora Lara Klahr y Marco Antonio

⁷⁷De *El poder...* p.105

Hernández. John Mraz, académico adscrito al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), con la colaboración de Ariel Arnal, realizó un análisis detenido de las gráficas de un grupo de 34 fotoperiodistas de la ciudad de México y aplicó a estos últimos entrevistas dirigidas para conocer sus necesidades e inquietudes.

Para los fines de esta tesis recepcional, fue entrevistado Mraz en 1994, cuando aún realizaba su propia investigación, misma que salió a la luz pública en 1996 bajo el título *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano:1976-1996*.

Por ello, a continuación se retoman partes de la entrevista y fragmentos o referencias al libro, que constituye el antecedente más inmediato al estudio que el lector tiene en sus manos.

Los entrevistados de Mraz conciben en señalar que los hermanos Mayo, quienes dieron un nuevo valor a la fotografía de prensa, lo mismo que la foto de Nacho López y Héctor García con sus gráficas de la vida social y política de las décadas de los 50 y 60, son los precursores de la mirada que desarrollarán los fotoperiodistas del nuevo movimiento, cuyo origen se sitúa el año 1976, cuando hizo efecto el boicot presidencial en *Excélsior* y se fundó *UnomásUno* y la libertad editorial que se evidenció a través de la fotografía en el nuevo periódico.

Una de las principales premisas trabajadas por los fotoperiodistas de vanguardia en el Distrito Federal es señalar que el nuevo fotoperiodismo es trascendente, expresivo, crítico e incluyente respecto de la sociedad que se encuentra impactada directamente por los sucesos noticiosos, por los hechos.

La muestra que eligió Mraz para su investigación son los fotorreporteros de los principales periódicos de la capital del país y varias agencias debido al mismo centralismo centenario que impera en el país pero también la muestra se reduce al espacio geográfico donde más se evidencia el cambio de esta fotografía de prensa.

El enfoque se encuentra sobre la vida cotidiana y la correspondiente presencia del pueblo no es pintoresca ni amarillista, sino que pretende incluir a los actantes, reproducir y referir la importancia de los hechos.

La búsqueda estética de los nuevos fotoperiodistas ignora las reglas clásicas de composición en favor de imágenes informativas, que den cuenta del momento. Cabe aquí citar a uno de los teóricos de la fotografía de prensa, Cartier Bresson⁷⁸, quien escribe:

⁷⁸En el prólogo "El instante decisivo" incluido en Fontcuberta, Joan, op. cit. pp. III-VI

A veces hay una imagen única, cuya composición posee tal grado de vigor y riqueza, y cuyo contenido es tan expresivo, que esta sola imagen ya comporta un relato completo en sí misma. Pero esto pasa muy raramente. Los elementos conjuntos que pueden explicar un tema a menudo están dispersos, ya sea en el tiempo o en el espacio, y reunirlos a la fuerza es una manipulación...

Además, un acontecimiento único puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor buscando una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos permanecer estáticos frente a aquello que se mueve.

El fotoperiodista busca imágenes y olvida las composiciones para ceder el lugar a la oportunidad, la expresión. La fotografía de prensa no se utiliza para ilustrar acontecimientos noticiosos ni para acompañar un reportaje, sino que se constituye un género individual, con sus propias reglas de calidad.

Los elementos estéticos comprendidos en la estructura de la imagen se caracterizan por las capacidades de expresar el estilo del autor y también por la capacidad de reforzar la incidencia de todo el conjunto de señales.



José Hernández-Claire. *La mirada*. Guadalajara, Jalisco, 1990

Esta importante facultad de reforzar la esencia de los hechos comunicados mediante elementos estéticos la tiene también, y en grado muy especial, la fotografía periodística. Por su valor estético, la fotografía periodística cumple la función informativa y con una comunicación subyacente, menos explícita, que aumenta la efectividad de su incidencia e intensifica el mensaje fundamental.

Un ejemplo de muchos acerca de la preeminencia de la imagen es la fotografía *La mirada*, de José Hernández-Claire, en que capta a una mujer asomada al mundo externo a su vivienda, situación que recuerda la fotografía del álbum Casasola donde otra mujer se asoma angustiada del ferrocarril durante la revolución.

El periodismo oficialista que antecede a la ruptura se originó con más fuerza a partir de 1940 con el giro a la derecha que después de Lázaro Cárdenas dio el régimen presidencial en México. El caso Scherer, con la negativa a seguir la línea oficial presidencial, y la separación del 8 de julio de 1976 hizo que los fotógrafos se sumaran al espíritu de renovación del periodismo y dejaran de lado la rutina "chamblista" en su actividad.

La apertura real, dicen los entrevistados, se vio completada el 6 de noviembre de 1976 con la publicación del primer número de *Proceso*, con una crítica creíble, profesional y apartada de la línea oficial. En este caso, la foto seguía siendo ilustrativa, pero el pago de salarios decorosos y dignos

evitaron la necesidad del **embute** no sólo para con los fotógrafos sino para todos los reporteros.

UnomásUno apareció el 14 de noviembre de 1977 y dio espacio, opinión y movilidad propia a la fotografía. Manuel Becerra Acosta, director del periódico tuvo la sensibilidad para que la fotografía fue más autónoma e independiente de la información, que se publicara por la fuerza de su mensaje y su buena calidad de factura.

El aprecio por la fotografía por parte de este director se evidenció en un hecho respecto del financiamiento, según lo consigna el investigador sobre una anécdota referida por Pedro Valtierra⁷⁹ :

Los fotógrafos no llevaban el dinero para gastos (en viajes a Centroamérica). Al reportero se le asignaba todo el dinero y el fotoperiodista dependía económicamente de él; por ello Valtierra encontró problemas para movilizarse en Nicaragua y habló del asunto con Becerra Acosta a su regreso a México. De ahí en adelante los viáticos fueron asignados al fotógrafo y al reportero por separado.

La Investigación de Mraz refiere que en diciembre de 1983 se produjo una serie de renuncias masivas en

⁷⁹Citado por Mraz, John, *La mirada...* p.29

UnomásUno. Dejaron el periódico Carlos Payán, Miguel Angel Granados Chapa, Carmen Lira y Humberto Musacchio y 46 colaboradores importantes.

El 15 de septiembre de 1984 apareció el primer número de un nuevo periódico, La Jornada, con una importancia ampliada hacia la fotografía. El formato del diario fue hecho por el artista Vicente Rojo y contemplaba por lo menos una gráfica, fotografía o caricatura, en cada página. También se dieron consideraciones distintas a los fotoperiodistas donde ellos mismos participaban en juntas de evaluación y sólo las imágenes de buena calidad se publicaban.

Entonces, se abrieron campos para fotografías irreverentes, que retraten la expresión humana de políticos, caciques y otras figuras de poder que antes estaban endiosadas, para presentarse en sus lados grotescos o con referencias gráficas a su actividad y al momento que respecto del contexto informativo más reciente tengan su localización.

Las primeras planas son ocupadas por las mejores imágenes y las que describen los momentos informativos, que a la postre históricos, suceden cada día. El levantamiento de Chiapas fue un asunto a través del cual las fotografías publicadas por los diarios revelaron las líneas editoriales y las libertades de los fotoperiodistas en cada empresa editorial.

La semiótica de los signos gráficos, las fechas, los símbolos, todo se encuadra en la nueva fotografía de información, de manera que el fotoperiodista debe estar informado, al día, para saber qué significado tiene que un personaje abrace a otro, que esté a distancia, que haga muecas, que tome posturas, lo que haga o no haga. La captura de imágenes toma una dimensión más importante, con el poder de las gráficas. Esa es la nueva imagen periodística.

Los integrantes de la muestra de Mraz se citan a continuación en orden alfabético.

Patricia Aridjis, Dante Bucio, Gustavo Camacho, Laura Cano, Fernando Castillo, Marcelo Cervantes, Carlos Cisneros, Marco Antonio Cruz, Rogello Cuéllar, Gustavo Durán, Luis Jorge Gallegos, Arturo García Campos, Héctor García Sánchez, Lucero González, José Hernández-Claire, Fabrizio León, Víctor León, José Antonio López, Mario Martínez Meza, Daniel Mendoza, Víctor Mediola, Francisco Mata Rosas, Elsa Medina, Erik Meza, Francisco Olvera, Raúl Ortega, Marcos Palacios, Ernesto Ramírez, José Luis Ramírez, Mateo Reyes, Aarón Sánchez, Eloy Valtierra, Pedro Valtierra y Miguel Velasco.

CAPITULO 4

SE HACE CAMINO AL ANDAR

FOTOPERIODISTAS POBLANOS. PROMOCIONES DE VANGUARDIA

Los fotoperiodistas poblanos que constituyen el grupo de ruptura respecto de la fotografía oficialista, rígida, posada o que veta la participación activa del sujeto que hace las tomas desde su punto de vista como reportero, se encuentran reunidos en este capítulo con el fin de dar a conocer su trayectoria y aportación al cambio en la información gráfica de la entidad. Se incluyen algunas gráficas, sea de retratos de ellos mismos o de fotografías tiradas por ellos que, si bien no resultan las mejores de su producción, si recrean estilos y momentos que darán una visión de sus búsquedas y el tratamiento de la información. Los pies de grabado de las fotografías de prensa son los que ellos eligieron para sus gráficas, que algunas veces difieren de los que fueron publicados.

Se encuentran divididos en este estudio en dos promociones: los que consolidaron el giro de visión en las páginas de los diarios y que han definido un estilo desde el fin de 1991 hasta 1995 y la siguiente promoción es la de otros, más jóvenes en edad y en incursión dentro de la actividad, que

actualmente (1997) se encuentran en la definición de sus diferentes visiones y que pronto serán las fuentes de una nueva imagen de la información poblana.

El primero, Marco Antonio Cruz, se incluye porque es poblano de nacimiento y resulta de los precursores del nuevo fotoperiodismo mexicano, como llama al movimiento John Mraz, aunque su trabajo ha sido desarrollado en la ciudad de México.

Joel Merino continúa porque fue en 1992 el catalizador del movimiento de cambio en la fotografía de prensa que ya iniciaba en Puebla. Con el equipo y la forma de trabajo que empleaba, con sello neto del Distrito Federal donde inició la revolución gráfica, impulsó al resto a desarrollar las ideas que ya se fraguaban en las páginas locales.

El capítulo continúa con los fotoperiodistas que dieron un giro sustancial a la foto poblana de prensa. El arreglo realizado en el orden de presentación está hecho con base en el diseño físico del presente texto y no como jerarquía o importancia de la obra, pues el grupo resulta compacto y homogéneo en los parámetros de calidad del trabajo, aunque disperso en estilo y aportación.

Finalmente, se encuentra un recuento de los fotógrafos de la más reciente promoción ya citada.

MARCO ANTONIO CRUZ

Originario del municipio de Huauchinango, Sierra Norte del estado de Puebla, Marco Antonio Cruz (1957) estudió pintura y desde 1979 es fotógrafo de prensa en la ciudad de México, donde ha desempeñado su trabajo. Puebla ha sido objeto de su trabajo sólo en los retornos periódicos al sitio de arraigo familiar. Ha trabajado para diversos medios informativos, entre ellos *Interviú*, *Oposición*, *Sucesos*, *Así Es*, *Punto*, y en la agencia Foto Press; actualmente es fotógrafo de *La Jornada*, diario del que también es fundador.



Marco Antonio Cruz

En 1984 crea la Agencia Fotográfica Imagenlatina, de la cual es director. Ha publicado en la mayoría de los periódicos y revistas en México, entre las que destaca *Proceso* y en varios libros como *El magisterio en lucha* (Grupo El Rollo, 1980), *Agenda* (UAM, 1981), y un portafolio en la revista *Foto Zoom* (1981).

De las exposiciones individuales y colectivas en que ha mostrado su trabajo, se encuentran "Testimonio Gráfico de Tres Fotógrafos Mexicanos", en el Museo de Arte Moderno (Nicaragua, 1985); "Memoria del Tiempo, 150 años de la Fotografía en México", Museo de Arte Moderno, (México, 1989); "Días de Guardar", Galería Juan Martín (México, 1989) y "Between Worlds", ICP (Nueva York, Estados Unidos, 1990).

Ha ganado los primeros lugares en el IV Concurso de Fotografía Antropológica convocado por ENAH/INAH en 1984; el Concurso Fotográfico del Festival del PSUM el mismo año; el Certamen de Fotografía Imágenes de la Frontera en 1992 y obtuvo la beca de Producción de la bienal de Fotografía del INBA en 1986.

Durante la última década ha realizado ensayos fotográficos. Cabe destacar de ellos los realizados en 1984 "Campesinos en México" y "Refugiados guatemaltecos". En 1985 "A golpe de machete", "Cañeros", "Nicaragua. Testimonio de un pueblo", "Concierto en Bellas Artes" y "Organillero". El siguiente año realizó "De Pánuco al Zócalo. Prostitutas en la Ciudad de México", "Policías en plantón" e "Indocumentados".

También es autor de "La hija de los apaches" y "Pulquería", hechos en 1987. De 1987 a 1993 realizó tomas para conformar el más largo de sus ensayos, denominado "Ciegos en México" y de 1989 a 1994 realizó "Cafetaleros".



Marco Antonio Cruz. Del catálogo *Contra la Pared*.
México, D.F., 1992

En 1993 se publicó el catálogo *Contra la Pared* con su fotografía de detenciones, cateos, redadas y escenas de la realidad en los separos del Distrito Federal, parte del ensayo denominado "Violencia en la ciudad de México" que realizó de 1989 a 1993. *Contra la Pared* fue el primer número de de la colección *Historias de la Ciudad* que en la capital del país imprime el grupo Desea.

JOEL MERINO

Nació en Tehuacán, Puebla, en 1960 y estudió Biología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es fotoperiodista desde 1988 y ha trabajado en las agencias Cuartoscuro, Graph-press, Notimagen y colaborador de Imagenlatina. Es colaborador de las agencias internacionales France Press, AP, Periodismo Asociado Latinoamericano (PAL) y Reuter.



Joel Merino

Se ha desempeñado como fotógrafo del Festival Internacional Cervantino en las realizaciones XVIII, XIX y XX.

En diarios y revistas nacionales ha publicado sus fotografías, las ediciones más importantes donde ha participado como fotoperiodistas son *El Nacional, Excélsior, El Universal, El Día, UnomásUno, La Jornada, El Norte, El Diario de Monterrey, El Economista, El Diario de Chihuahua, El Noroeste, Por esto, El mañana de Nuevo León; Proceso, Mira, Filo Rojo, La Trilla, Despegue, Impacto, Corteza y Hojas.*

En libros, sus fotografías han aparecido en la portada de *México 1988, Primer Informe de la Democracia*, de Pablo González Casanova, editado por Siglo XXI; *40 Fotógrafos de Prensa y Memorias del Festival Internacional Cervantino.*

Ha participado en exposiciones colectivas y su primera individual fue denominada "Cuba/Nueva York" y se montó en el Museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) en 1995.

Desde 1994 es editor de fotografía del periódico *Reforma* y desde entonces su trabajo consiste en evaluar, jerarquizar y seleccionar el material fotográfico para publicar en el diario, lo que sólo un fotógrafo en activo puede realizar, pues tiene elementos para enjuiciar y apreciar el material que hacen diariamente los reporteros gráficos.

A la ciudad de Puebla llegó en 1992, llamado por los editores del periódico *Síntesis*, cuando éste se encontraba en planes de aparecer en la circulación local. Nunca antes Joel Merino había trabajado en la capital del estado y desconocía el contexto laboral en el que se involucraría con la apertura del proyecto editorial que se fraguaba desde el final de 1991 y que vio la luz hasta mayo del siguiente año.

Sin embargo, arribó con la forma de trabajo que desempeñaban entonces los fotógrafos de las últimas promociones en el campo periodístico, ya con el nuevo movimiento gráfico consolidado en la capital del país y su ingreso en el trabajo de la calle resultó catalizador del cambio que ya empezaba en la fotografía de prensa en Puebla, como ya se ha relatado al inicio del presente capítulo.

Sobre el trabajo como free-lancer, Merino comenta: "hacer fotografía implica abrir espacios para publicar el trabajo, hacer una producción propia cuesta mucho dinero, debido a que se debe buscar cómo solventar los gastos de traslado y estancia en los sitios donde se deberá hacer las tomas, los del equipo que necesitas para el tipo de labor que vas a realizar y finalmente el material en rollos, pilas, papel fotográfico, químicos y todo lo que implica el procesado representa mucho dinero, con el que los fotoperiodistas no contamos, por eso casi todos los que quieren hacer su propio trabajo buscan patrocinio, pero tenerlo resulta complicado".



Joel Merino. *Ni uno más*. Puebla, Pue., 1993

Joel Merino trabajaba por su cuenta antes de recibir la propuesta de trasladarse a Puebla para ser jefe de fotógrafos de *Síntesis*. "Hasta entonces no había planeado estar contratado de planta en ningún periódico y menos en Puebla, pero coincidió la apertura de ese diario con una etapa difícil de mi trabajo en el Distrito Federal y había buscado sobrevivir haciendo foto de prensa, que es lo mío; siendo fotógrafo se puede hacer lana fácilmente, pero si de verdad la foto es parte de un proyecto de vida, la situación es difícil", responde, entrevistado en la ciudad de México, al desempeñarse en *Reforma*.

Refiere que la oferta por parte de los directivos del periódico poblano incluía libertad para que el fotógrafo pudiera captar las imágenes que él mismo seleccionara de acuerdo con su propia convicción sobre las figuras públicas en general; Joel Merino y los jefes de información compartían una misma teoría: la fotografía de prensa no debe ser oficial ni rígida.



Joel Merino. *Ausencia*. Puebla, 1993

"La fotografía puede hablar por sí sola, puede dar muchas interpretaciones y no tiene que ser del montón, de serie, el trabajo publicado del fotógrafo debe incluir su intelecto, su destreza física, el dominio de la técnica y su propia información sobre el contexto en el que trabaja más el toque personal, incluso emocional, para que sea una gráfica informativa inteligente y completa".

Ya en el trabajo de periodismo gráfico en Puebla había ocasiones, dice el fotoperiodista, que todos los compañeros del gremio en un acto determinado disparaban y sus flashes destellaban en algún momento y mientras tanto, yo no tiraba porque no me interesaba ese material sino que pretendía encontrar una fotografía específica que gustara al lector, antes que a mí.

En *Síntesis* se daba libertad al fotógrafo para hacer imágenes que reflejaran una alternativa al periodismo poblano, una alternativa de irreverencia, de opinión; así pudo hacer presión el periódico y ésta satisfizo personalmente a los fotógrafos que trabajábamos ahí y comenzó a formarse un grupo de amigos, de fotógrafos que entonces no estaban reconocidos en su valía real que empezaron a ser tomados en cuenta.

La apertura de espacios inició con esta visión distinta, pues los directores de El Universal y La Jornada de Oriente tuvieron más aprecio por el trabajo de sus reporteros gráficos y dieron más importancia a las fotografías dentro de la edición, indica.

Por otro lado hubo una ruptura, no se llevaban a las redacciones las fotografías "bonitas" sino las que tuvieran contenido informativo y de la propia visión del fotógrafo. Es diferente la foto artística de la foto periodística pero hay gente que no lo entiende así, por lo que los compañeros fotógrafos tuvieron problemas con sus jefes, como censura o edición de sus imágenes cuando éstas no eran del todo convenientes para los intereses de los directivos, manifiesta Merino.

Sobre su experiencia como free-lancer en la ciudad de México, comenta que los que han creado una visión nueva como fotógrafos muchas veces no son reconocidos en las agencias mexicanas y sí lo son en las extranjeras, aunque las empresas discriminan en ocasiones a los fotorreporteros; el fenómeno en las agencias mexicanas y también en las extranjeras sucede por el "canibalismo" que pervive en el grupo de fotoperiodistas.

Heriberto Rodríguez, director de Reuter, en México, pugna por reivindicar económicamente a los fotógrafos mexicanos, mientras que la administración central de la empresa se niega a hacerlo. "Gerardo Magallón tuvo una bronca severa con France Press porque la agencia no querían dar nada, ni de material ni de incremento en el precio que pagaba por fotografía, así que perdió a uno de sus mejores fotógrafos", refiere.



Joel Merino. *Tras las rejas*. Puebla, 1994

Existen fotógrafos talentosos que no han sido valuados justamente. Flor de María Cordero es una de ellas. Coordinó la agencia Reuter en México y demostró ser tanto buena fotógrafa como directiva.

Damián Dovarganes y Darío López están en agencias porque los periódicos no han visto que serían ideales en sus plantas de trabajo. En contraposición, dice Joel Merino, "hay fotografías pésimas cuyo trabajo se publica porque tienen relaciones sentimentales con algún fotógrafo de moda, pero no tienen talento".

También en las publicaciones de fotógrafos se menosprecia el trabajo de algunos para publicar. *Cuartoscuro*, revista, por ejemplo, edita en sus páginas sólo el trabajo del clan Valtierra y sus amigos, mientras que el Consejo Mexicano de Fotografía, que preside Pablo Ortíz Monaterio, hace bienales que ganan los reporteros gráficos que son cercanos a este último.

Y con los reconocimientos y galardones sucede algo similar. El Premio de Periodismo Fotográfico de 1995 se le otorgó al fotógrafo amateur que captó la muerte de Francisco Ruiz Massieu, y esa foto no era de calidad periodística. Era pésima informativamente y además carecía de cualquiera de los elementos indispensables para que una imagen pueda considerarse fotografía de prensa. Pero fue la única que se tomó en ese momento. Yo no acepto que ése sea un premio legítimo, pues queda relegado el trabajo de todos los fotoperiodistas que trabajan en la línea, concluye.

RODOLFO PEREZ

En Xalapa, Veracruz, donde nació, tuvo su primer contacto con el periodismo. Fue contratado por un diario local para ser reportero de sección policiaca y la mayoría de las veces tuvo que tomar sus propias fotografías a falta de personal que lo hiciera. Entonces se interesó por la fotografía y de manera autodidacta, con manuales y libros de teoría aprendió a utilizar el equipo y revelar e imprimir el material. Poco a poco ganó espacio entre los fotógrafos de prensa de Xalapa y de Veracruz.

Llegó a Puebla al inicio de la década de los 80 y se integró al equipo de trabajo de Comunicación Social del gobierno del estado en la administración de Guillermo Jiménez Morales, donde se destacó por su tratamiento de la fotografía oficial, que aunque debía destacar las figuras públicas dentro de las imágenes, no era ni rígida ni convencional, sino que mostraba aspectos más desenvueltos de la vida pública de los funcionarios y más acorde con el momento en que éstos se desarrollaban. El mandatario estatal lo llamó durante los dos últimos años de gestión para fotografiar encuentros con funcionarios de otras entidades o del gobierno federal, de los que resultaba importante tener testimonio documental.

Al cambio de administración, el nuevo gobernador de Puebla, Mariano Piña Olaya, contrató a Rodolfo Pérez para continuar con la labor. En ese trabajo combinó su desempeño con el fotoperiodismo, en el periódico *Cambio*, donde desarrolló un tipo nuevo de fotografía en las páginas de la

sección Cultural donde hacía más bien imagen artística, desarrollando la composición, la búsqueda de líneas y significados para las gráficas que captaron la atención del público universitario, destinatario entonces del diario en cuestión.



Rodolfo Pérez

"En *Cambio* se hacían cosas distintas con Juan Carlos Rojas como redactor, entre otros universitarios. El punto de vista de las fotografías era distinto al de la entonces considerada foto de espectáculo o de sección cultural: rígida, de aspectos, posada incluso. Se podía jugar con imágenes surrealistas, propiamente de autor y con comentarios para destacar la fotografía a manera de pie de grabado", asegura el fotógrafo.



Rodolfo Pérez. *Ultimo discurso de Mariano Piña Olaya como gobernador. Puebla, 1993*

Rodolfo Pérez alternó el trabajo en el gobierno del estado con fotografía para publicidad y reportajes de la revista *Momento* y en el periódico del mismo nombre donde inició su propia versión de la fotografía periodística al combinar la visión de los personajes de la élite política y administrativa con sus conocimientos de la estética de la fotografía, aunque por el sueldo que tenía, menor al de los reporteros-redactores, y el escaso material que la empresa le proporcionaba su desempeño no tenía las dimensiones que él mismo deseaba. Mientras, su competencia eran los fotógrafos de la vieja guardia, que trabajaban el flash en todo momento para llenar de luz, a falta de pericia para explotar los recursos de velocidad y apertura de diafragma de las cámaras.

En febrero de 1992 Pérez fue llamado como Jefe del Departamento de Fotografía de El Universal Puebla-Tlaxcala, labor que desempeñó hasta julio de 1995, desde la cual se destacó como el fotoperiodista con más agudeza para encontrar imágenes coherentes con el momento político y económico en el que se desarrollaba el estado.

En sus fotografías se explota el campo semántico y semiótico de los carteles, las leyendas pintadas como escenografía de actos políticos y oficiales, lemas de programas gubernamentales, la gesticulación de los personajes, la mímica, la disposición de los utensilios y accesorios de mesas, sillas, atriles y tribunas. Sarcasmo, ironía, contundencia y originalidad caracterizan su trabajo.



Rodolfo Pérez. *Una señal de triunfo*. Puebla, 1992

Refiere su propia experiencia dentro del cambio de visión de los fotoperiodistas. Indica que todo obedece a un cuadro prefigurado en 1992: Cuando Joel Merino llegó a Puebla, lo hizo en un año político donde había más libertad y la imagen tenía más fuerza, pues la gente estaba atenta al momento que conjugaba la campaña de Manuel Bartlett Díaz por la gubernatura y la época similar, en otro nivel, pues Marco Antonio Rojas dejaba la alcaldía de Puebla a Rafael Cañedo Benítez.



Rodolfo Pérez. Desde pequeño, interesado por la política.
Puebla, 1992

Manuel Bartlett había llegado impuesto a Puebla como candidato del PRI a la gubernatura, procedente de la capital del país, después de haber sido secretario de Gobernación a nivel federal y perder la oportunidad de ser elegido como candidato a la presidencia en los comicios donde jugó por el cargo Carlos Salinas de Gortari. "En ese marco, cuando se había venido abajo cualquier esperanza de los precandidatos en Puebla al mandato estatal, los políticos y en general empresarios y sociedad estaban pendientes de los sucesos".



Rodolfo Pérez. *Una mano que mueve millones. Rockefeller.*
Puebla, 1993

Ahí fue que el momento social y político se hizo propicio para dar libertad de visión a los fotógrafos de prensa que buscábamos representar lo que veíamos en relación con el ambiente que imperaba, indica el fotoperiodista.

Por ello, dice, se conjuntó el movimiento que se daba en la capital del país, de donde Joel llegó y con quien todos trabamos amistad, pero especialmente los que buscábamos una imagen diferente hicimos "equipo", necesario para abrirnos físicamente el espacio en el acto político, en la manifestación de inconformidades, en las filas de los plantones, pues la gente no estaba acostumbrada a que el fotógrafo se metiera al ojo del huracán.

Tuvimos que imponernos en medio de los hechos para hacer el trabajo que queríamos, de cerca, de cara a la realidad; asimismo el trabajo de todos se conjuntaba, porque abría en los diarios espacios a imágenes más fuertes de las que estaban vistas. Al mismo tiempo fue una competencia leal entre los fotógrafos.

Sobre la distancia que había entre fotógrafo y sujeto fotografiado, la promoción de fotoperiodistas que consolidó en grupo este movimiento tuvo como propósito acortar la separación y quitar del pedestal al funcionario público y al político. Los diputados nos evadían porque sabían que buscábamos un momento o postura con el que los exhibiéramos delante de la sociedad. Nos abríamos camino y enfrentábamos a todos con un lente angular, que requiere que estés a pocos

centímetros de distancia y flashazos. Sólo así entendieron que eran ciudadanos comunes y corrientes pero al ser figuras públicas cualquier postura era representativa de su trabajo y desempeño. Pero, como en todo, hay quienes aún no lo comprenden, Indica Rodolfo Pérez, entrevistado en 1996, un año después de haber dejado Puebla en busca de las imágenes de automóviles, carreras y exhibiciones.

De regreso en la Angelópolis, en el otoño de 1997, cuando hace trabajos especiales en El Universal de Puebla, Rodolfo Pérez tiene la misma lucha por delante. "El fotoperiodista tiene un compromiso social con el hecho noticioso y tiene una sensibilidad especial: No cuenta la composición cuando el momento es el preciso en el nivel de las significaciones, y su sentido es la vista aunque lo distraigan los malos olores, las molestias del gas lacrimógeno, los gritos de la multitud o los empujones, se debe tener sentido de la información o se es mal fotógrafo, con nula aportación al medio", finaliza.

ABRAHAM PAREDES

Nació en la ciudad de Puebla en 1939 y para colaborar en la subsistencia de la familia se dedicó a trabajar en el negocio paterno, de venta de materiales de construcción, por lo que fue chofer, cargador, paleador y todos los oficios que se requieren conjuntar en la actividad.

Pero el regalo de su padre por el cumpleaños 14 cambió el rumbo de la vida del joven que tomó la cámara fotográfica de cajón y pasó largos fines de semana en las tribunas del estadio de fútbol buscando captar las escenas de la acción deportiva que, por ser aprendiz autodidacta, tenían deficiencias y resultaban de figuras de ínfimo tamaño, dada la timidez que caracterizaba al fotógrafo bisoño.

"Las circunstancias económicas por las que atravesaba no me permitían comprar una cámara grande adecuada, yo quería una reflex pero tuve que aguantarme y me apasioné por tomar fotografías, aunque tenían pésima calidad", indica.

A los 18 años tuve una cámara Argus y comencé a tomar mis primeras fotos en 35 mm teniendo como objetivo a un equipo tercera división en fútbol. Me metía a concursos de aficionados y durante diez años me dediqué a fotografiar a los equipos de tercera división que me compraban las placas y de vez en cuando llevaba fotografías a *El Sol y La Voz*, dice.

Comenzó como fotógrafo de prensa en *Novedades de Puebla* en mayo de 1967 compartiendo espacio con fotógrafos y reporteros jóvenes en ese tiempo, como Daniel Fortiz. En el Estudio Zárate inició sus trabajos para el periodismo.

Ahí se dio cuenta que resultaba indispensable la rapidez para ajustar su equipo a las condiciones de luz que ofrecía el momento informativo. "Debí aguzar los sentidos y tener ojo avisor para las acciones, lo que me trajo ansia de captar las

escenas y tuve aceptación. Me tocó cubrir parte de la Olimpiada de 1968 en Puebla y eso me hizo valorar mi trabajo en el sentido de su valor documental, testimonial, pero relegado a la función informativa", refiere.

Afirma que uno de los incentivos que tuvo en su labor fue la participación en concursos que entonces se realizaban entre todos los fotógrafos de la época: Jesús Olguín, Rosendo López, Miguel Fortiz, Demetrio Flores y Rodolfo Martínez. Cada mes se hacía la competencia en las áreas de sociales, deportes, locales y política. Cada vez se otorgaban tres premios.

Paredes fue fotógrafo para las temporadas de conciertos Universitarios de la entonces UAP, las anuales Temporadas de Conciertos "Puebla Ciudad Musical", el Ballet de Moscú y el Ballet de Londres que hicieron gira por el país en los primeros años de la década 70.

Hizo en 1972 fotografías para posters publicitarios. En 1973 realizó otro póster: los Niños Cantores de Viena posaron en el retablo de Santo Domingo para una publicidad mundial. Ese mismo año terminó su incursión en *Novedades*.

Regresó a cubrir fútbol y se interesó por desarrollar foto deportiva y descubrió asimismo la veta económica que hasta hoy le representa hacer álbumes familiares de ceremonias y fiestas particulares, además de hacer retratos para las secciones de sociales.



Abraham Paredes

Fue contratado por la asociación denominada Junta de Mejoras para realizar diversos trabajos documentales.

Conocido como uno de los mejores fotógrafos de eventos sociales, trabajó en la sección de esa índole en *El Herald de México en Puebla* durante ocho años durante los que alternó enviando gráficas de sociales para la revista "Exclusiva" y de deportes para el mismo diario donde estaba contratado.

Dejó el diario en 1988 y se rehusó a continuar en el periodismo. "Como hasta hoy, el fotoperiodismo estaba mal pagado. Pero entonces estaba peor la situación: nos pagaban por la fotografía que publicáramos, no teníamos seguridad de una contratación formal ni nos daban las prestaciones de ley.

"Además, el equipo y el material de laboratorio tenía que ser nuestro, lo que hacía más difícil vivir de la fotografía de prensa. Me salí con la idea de nunca más volver a un periódico y dedicarme a los eventos sociales y a los deportes, para vender las fotos a los interesados, los mismos retratados".

En 1990 nació la posibilidad de abrir en Puebla el Semanario *La Jornada de Oriente*. Abraham Paredes fue llamado junto con Everardo Rivera, Rosa Palafox, Angela Arciniaga y John O'Leary para elegir fotógrafo de planta en la corresponsalía regional del medio que, como ya se vio en el capítulo anterior, da prioridad a la información gráfica. Paredes fue elegido y tuvo un año pesado, pues "en lo único que se parece la foto de sociales y la de información es que usas una cámara. Lo demás es diferente", afirma.



Abraham Paredes. *Correligionaria*. Puebla, 1993

Poco a poco logré tomar mi ritmo y participo ahora en este trabajo de búsqueda y compromiso. Aunque soy 40 años mayor que el resto de los fotógrafos, algunos muy jóvenes, me he propuesto darles pelea y brindarles también mi amistad, porque se necesita mucha motivación para seguir en este trabajo de lucha profesional que es muy pesado, aunque te remunera satisfacciones, es francamente difícil, añade.

Empecé con una cámara mecánica Minolta y me tuve que modernizar. Se debe dominar la técnica de velocidad, de apertura de diafragma, de dirección de flash, de rebote de luz, y además se debe aprovechar el avance de la tecnología, así que ahorro dinero y compro equipo electrónico porque con cámaras que permiten hacer cinco exposiciones por segundo y lentes más luminosos, hay más posibilidades fotográficas, aunque si no sabes usar las cámaras de nada sirve el equipo sofisticado. Incluso con las cámaras más sencillas puedes tomar las mejores fotos, pero depende ello del ojo y hábito fotográfico que tenga el que está detrás del equipo, finaliza el fotógrafo que se caracteriza por salir de la capital del estado y buscar en las comunidades rurales e indígenas fotografía informativa.

Se ha especializado en fiestas tradicionales como el día de muertos y la Semana Mayor en Huaquechula, el Huey Atlxcáyotl, las festividades de Cuetzalan, Tzinacapan y de mayordomías en otros sitios.

RODOLFO MARTINEZ

Inició como fotógrafo en *Novedades de Puebla* y por distribución de trabajo cubrió deportes y hechos de información general. Desde entonces ha trabajado constantemente en el periodismo. Al principio, dice él, tuvo que aprender el oficio sobre la marcha, en compañía de otros fotógrafos que al finalizar la década de los 60 se encontraban en la encrucijada de la fotografía oficial y la informativa.



Rodolfo Martínez. *La muerte de Juana Arenas, militante de la organización 28 de Octubre. Puebla, 1992*

El proyecto de Novedades fracasó y Rodolfo Martínez fue contratado por *El Sol del Campo* para hacer reportajes gráficos en comunidades agrícolas del país. "Viajaba gratis y por eso pude conocer algunos estados, sobre todo la vida de los campesinos, lo que me dio una perspectiva muy diferente de la que yo tenía de la fotografía hasta entonces", indica.

Las propias condiciones de trabajo que se presentaban en el diario dieron al fotógrafo experiencia para hacer revelado e impresión acortando tiempos e improvisando laboratorios, ahorrando químicos y sustituyéndolos, así como aprovechando cualquier utensilio a la mano para completar la actividad de laboratorio.

Como free-lancer insertó fotografías en publicaciones nacionales y con ello se acrecentó su deseo de búsqueda de imágenes.

El Gato, como él mismo se presenta, regresó a Puebla y trabajó en periódicos locales hasta que en 1992 formó parte de la planta de reporteros gráficos del naciente *El Universal Puebla-Tlaxcala* donde desde sus primeros trabajos empezaron a revelar que las búsquedas de imágenes de este fotógrafo eran distintas de las que desarrollaban los fotógrafos de la vieja guardia, con los cuales se le identificaba.



Rodolfo Martínez. *Fraternidad*. Puebla, 1993

La fotografía de Rodolfo Martínez es irreverente pero no por su manipulación, sino que el reportero gráfico espera los movimientos, gestos o la prolongación de las miradas para evidenciar las poses grotescas, agresivas o delatorias de la corrupción, deshonestidad o incoherencia de políticos y servidores públicos.

Ahí está su "Fraternidad" donde el chofer de uno de los integrantes del Estado Mayor presidencial que, ante la insistencia del que está detrás de la lente por captar las imágenes del que arbitraria y prepotentemente se estaciona en triple fila, cubre su cara con la mano que expresa una obscenidad, sin reparar en que su vestimenta revela la identidad no de él como persona sino de la institución que representa con los escudos. *El Gato* ha ganado la pelea.



Rodolfo Martínez.
Ollas en el mercado Ignacio Zaragoza.
Puebla, 1992

El punto de vista forma parte de las preocupaciones principales de este fotógrafo al que se le puede encontrar en las azoteas, en los postes de cemento, madera y metal, en las escaleras de los trabajadores de las líneas eléctricas, pendiente de los puentes, de barriga sobre el barandal de un balcón endeble, en los templetes, colgado de los balcones, sostenido entre las gradas, buscando *la foto*, el momento, sobre todo en los hechos noticiosos de su especialidad: las manifestaciones y los actos multitudinarios, donde juega con las graffías de las mantas, busca entre los miles aquel que mejor expresa el momento y motivo de la agrupación de inconformes.



Rodolfo Martínez. *Tiempo de elecciones. Allá por Coxcatlán.*
Puebla, 1992

Con una marcha veloz y un brazo poderoso para abrirse paso entre la gente, Rodolfo Martínez conjunta el momento político y la imagen elocuente para satirizar e ironizar personas y situaciones. Pero su búsqueda se complace con lo que le conmueve, como la vendedora de ollas. Martínez, desde cualquier medio donde se desempeñe por las circunstancias de las empresas periodísticas, es el cronista gráfico de la fuerza que adquiere la gente unida, es el delator de las contradicciones de la vida pública y aún tiene mucho qué decir con sus imágenes, desde su propia trinchera en las alturas.

ANA LYDIA FLORES

Aunque el periodismo radiofónico ha sido su prioridad profesional, el trabajo de Ana Lydia Flores en el diario *El Universal* constituye el más sólido de los proyectos desarrollados en Puebla para lograr la vinculación del medio informativo con la sociedad pluricultural y multiforme en lo que se refiere a la forma de subsistir dentro de las fronteras de una entidad; esto se traduce en la apertura del espacio del diario al tratamiento periodístico de hechos generados en comunidades hasta entonces alejadas de los páginas de los diarios, los grupos marginados económica, social, racial y culturalmente.

Al concluir los estudios de Licenciatura en Comunicaciones y ya inmersa en la dinámica de trabajo informativo en radio, Ana Lydia Flores se integró al equipo de la corresponsalía Puebla-Tlaxcala del periódico *El Universal*. El

grupo de cinco reporteros laboraba con un solo fotógrafo y el material se publicaba en la sección Estados del diario nacional más antiguo del país.



Margarito García. *Retrato de Ana Lydia Flores*. Puebla, 1993

Los textos daban cuenta de las condiciones en que subsistían en el estado de Puebla los reductos indígenas y su quehacer político y social; pero no sólo en el nivel de reporte de datos, sino en un discurso que engastaba los relatos con los testimonios y apelaba a la sensibilidad de un lector que debía trasladar su horizonte contextual al que presentaba la reportera en las páginas del periódico.

Así, dio a conocer la vida de popolocas, totonacas, nahuas y otomíes, así como poblaciones monolingües u olvidadas de los censos oficiales de distribución de recursos.



Ana Lydia Flores.
El rostro de una cultura ancestral.
Sierra Norte de Puebla, 1992

La importancia de su trabajo periodístico destaca de entre los que otros reporteros y directores han deseado efectuar, principalmente en los diarios *La Jornada de Oriente* y *Síntesis*, medios en que han realizado diferentes intentos por mantener cobertura informativa en asuntos y grupos humanos marginados sin lograr espacio específico, consolidación periodística ni continuidad.

En la página dos de la sección Estados de *El Universal*, Ana Lydia Flores dio como nombre al espacio que desarrollaba "Los Olvidados" e incluyó problemas de colonias de la capital poblana, oficios que se perdían, tradiciones olvidadas, trabajos anónimos, héroes silenciosos urbanos y rurales y asuntos del interés de poblaciones fuera de la ciudad capital.

Para abril de 1992, cuando *El Universal Puebla-Tlaxcala* se abrió como un periódico completo, el equipo de trabajo de "Los Olvidados" se había ampliado por el efecto de nexo que tuvo la sección con la sociedad poblana. El grupo trabajó bajo la dirección de la reportera que lo fundó y a la vez representó la posibilidad de ser semillero de reporteros comprometidos con los hechos y alumnos de la línea editorial de ese medio.

Desde sus inicios en el periodismo escrito, Ana Lydia Flores tomó su cámara para buscar imágenes en sus recorridos por la Sierra Norte, la Sierra Negra y la Mixteca Poblana, tanto por la falta de personal que invirtiera tiempo en esas búsquedas como por el interés de la reportera por captar su propio material.



Ana Lydia Flores.
Hasta el rincón más lejano.
Sierra Norte de Puebla, 1993

Las fotografías captadas por la periodista son contundentes. Con los rudimentos de la técnica y estética fotográfica aprendidos en su formación universitaria, más las indicaciones de los fotoperiodistas sobre la marcha, logró una dimensión distinta de las comunidades rurales, de los indígenas.

Su aportación en la visión de la gente que requiere recursos económicos traducidos en salud, vivienda, educación, alimento y servicios públicos resultó un tratamiento nuevo, mucho antes que el levantamiento de 1994 en Chiapas pusiera de moda el llevar a los marginados a las primeras planas, sitios vetados para esos protagonistas de la historia que se teje cotidianamente.



Ana Lydia Flores.
Y la democracia llegó a Huehuetla.
Huehuetla, Puebla, 1992

Peleando el espacio, peleando por la imagen, Ana Lydia Flores llevó a los directores de periódicos poblanos al límite de sus imágenes convencionales y logró incluir en el centro de la atención de la opinión pública a los pobres, los marginados socialmente, los excluidos, *los olvidados*.

Por formación académica, la reportera cursó el diplomado "La fotografía en los medios impresos. Visión y expresión del fotógrafo" impartido en la ciudad de México en 1994 por Pedro Valtierra, Angela Caparroso Ospias, Mario Díaz Canchola, José Antonio Rodríguez Ramírez, Vida Yovanovich, Maritza López y Mariana Yampolsky, en la redacción central de *El Financiero*, que con el curso abrió también búsquedas de instrucción formal en fotoperiodismo.

Con su fotografía, Ana Lydia Flores puso a pensar a los poblanos, desde las redacciones de los diarios, y los obligó a volver los ojos hacia los espacios donde la desvinculación con la urbe resulta evidente y nociva. Ahí estuvo su propuesta de comunicación real en la entidad, con el conocimiento de lo que sucede más allá de las calles pavimentadas.

Sus gráficas de pies desnudos o con huaraches de correas rudas traen a los ojos del receptor no sólo el fragmento de realidad captada en la imagen sino la evocación de las sensaciones para traer la desventaja económica y social interpretada a las carencias reales.



Ana Lydia Flores. *Todos los pies del mundo*.
Sierra Negra de Puebla, 1992

Llevó al lector momentos como la histórica apertura democrática que en 1992 se dio en Huehuetlan, municipio enclavado en la Sierra Norte donde el cacicazgo impera con el mismo poder porfiriano del fin del siglo XIX, con las elecciones de presidente municipal y diputaciones locales, primeros comicios que se llevaron a cabo en el lugar, con urnas

electorales y participación de la comunidad totonaca que llevó con el sufragio a uno de los indígenas del lugar hasta la alcaldía, con la bandera política del PRD.

La fotoperiodista y redactora dejó en 1995 el desempeño en medios impresos y abordó de lleno el periodismo radiofónico. Concluye la maestría en Letras Iberoamericanas y se encuentra en nuevas posibilidades del abanico de opciones que presentan los medios. Pero su aportación está ahí, en los archivos periodísticos, en los archivos de película enrollados o selectos en cubiertas de plástico, esperando la continuidad que, seguramente, llegará con nuevas ideas que enriquezcan este campo, con tanta o más fuerza e impacto del que Puebla ha sido testigo.

MARGARITO GARCIA

Una de las producciones fotográficas informativas iconoclastas de este movimiento se encuentra en la visión de Margarito García Beltrán, originario de Papantla, Veracruz, quien ha desarrollado la mayor parte de su vida profesional en Puebla.

A los 20 años de edad fue laboratorista en una empresa de revelado e impresión y asimiló y aportó distintas alternativas para agilizar y optimizar su trabajo, desde los cuartos oscuros y las ampliadoras. Por necesidad y por afición, independientemente estudió los manuales publicados por las empresas

fotográficas acerca de las composiciones de los químicos necesarios para realizar su labor. Combinada la experimentación con el cumplimiento del deber, tres años transcurrieron en el laboratorio, con lo que pudo observar y analizar las diferencias entre las fotografías de aficionados y las imágenes captadas por profesionales, así como las técnicas para mejorar los resultados en el laboratorio.



Margarito García

De 1983 a 1985 desarrolló la fotografía comercial en forma independiente y se adentró a las teorías de la estética de la imagen y las técnicas de toma, de acuerdo con la bibliografía que buscaba en las vitrinas con volúmenes recientes y en las librerías de viejo.



Margarito García. *Semana Santa en Huaquechula, penitencia de los "engrillados"*.
Huaquechula, Puebla, 1993

Fue contratado por el Sistema Estatal DIF de Puebla en 1985 y ahí trabajó hasta 1993, haciendo fotografía de la denominada oficial pero con un punto de vista diferente, pues

explotó al máximo las giras que la titular de la dependencia realizó en el estado, con rostros, lugares, posturas que movían su sentir detrás de la lente, que dieron como resultado imágenes cálidas, aunque oficiales, donde los acercamientos resultaban sus mejores elementos de contacto con las expresiones buscadas, que no exactamente deseadas.

"Conocí entonces a uno de los fotógrafos que ha contribuido a enseñar el oficio a varios poblanos, el señor Lira, que desde los laboratorios de prensa del gobierno estatal me enseñó algunos trucos de la fotografía que me ayudaron a trabajar más seguro, con más confianza y conocimiento", indica el entrevistado.

En febrero de 1993 fue contratado por El Universal Puebla-Tlaxcala y desde el primer día de trabajo capturó la atención de reporteros, fotoperiodistas y directores de diarios: sus imágenes tenían vida. Fue el día de La Candelaria, cuando las mujeres de San Miguel Canoa ofrecieron en el templo las primicias de la cosecha de maíz. Ahí encontró su foto Margarito García y se apropió del lugar principal para imágenes en la primera plana de la edición.

A la salida de Rodolfo Pérez del diario, en 1995 García Beltrán se hizo cargo de la jefatura del Departamento de Fotografía del rotativo, experiencia que, dice, no fue grata al tener que compartir el tiempo de trabajo en las calles y en el laboratorio.



Margarito García. *El nano de las cebollas*. Puebla, 1995

Los riesgos que conlleva el trabajo como reportero gráfico son familiares para este fotógrafo. En 1994 en dos ocasiones fue golpeado por los sujetos fotografiados y, como casi todos los de su gremio, en las calles padeció éstas y otras adversidades que la ignorancia y la inconsciencia de la masa desata para con los fotógrafos que se encuentran cerca, muy cerca, en la línea de fuego.

Sin embargo, como los demás, continuó en la actividad motivado por el compromiso de superación personal que lo llevó a conquistar cada día el sitio principal del diario.

La especialidad de este fotoperiodista son los retratos y las imágenes artísticas de desnudo. En el periódico sólo pudo desarrollar las primeras, en su posición laboral de información general y de la sección Cultural, donde tuvo espacio, desarrollo y coordinación con los reporteros redactores.

Develó desde su inicio como fotoperiodista un entusiasmo particular por la creación artística. Lo subyuga la plasticidad y la estética de los movimientos del cuerpo humano, así como la diversa morfología de la belleza femenina.

Sus ojos permanentemente buscan el ángulo visual que revele el mejor momento de la plasticidad que desborda la danza clásica, la danza contemporánea; espera, sigue, hace y en ocasiones vaticina con acierto el siguiente movimiento de las siluetas que se apropian en el escenario, dándole a su creatividad elementos espaciales de ejecución.



Margarito García. *Alfareros*. Puebla, 1992

El dramatismo de las partes teatrales al seguir el gesto y la mueca lo abordan y subliman, de manera que en la búsqueda gráfica que inicia una vez compenetrado en el espectáculo teatral el diálogo y la música quedan para él difulminados, distantes, tácitos, pues inicia un discurso en el lenguaje no verbal del cuerpo y el rostro que el fotógrafo escucha con la mirada que escudriña y empalma a un tiempo mismo el ánimo inteligente y el sentido estético.



Margarito García. *Congelada por el invierno*. Danza contemporánea.
San Andrés Cholula, Puebla, 1993

Los rostros, tratados por él, son humanos, plásticamente estéticos aunque mostren gesticulación grotesca.

En 1994 fue invitado por el Museo Universitario, con sede en el edificio monumental Casa de los Muñecos para exponer individualmente su trabajo. El fotógrafo fue presentado en las participaciones testimoniales de la muestra por la firmante de este trabajo de tesis, que se permite reproducir el texto entonces creado, con el fin de dar otro acercamiento a la producción del fotógrafo.

Margarito García Beltrán siente pasión por hacer retrato e irremediable obsesión por el trabajo.

Los retratos que hoy comparte destierran la estaticidad, son singularmente realistas, naturales y descubren a la gente con acierto en una forma ausente hasta hoy en Puebla. Rechaza la rigidez para captar un fragmento del mundo de su modelo, no sólo del contexto físico, sino del ardiente universo que palpita bajo la piel.

El retrato perfecto, según sus propios juicios de valor tácitos, es el que, además de revelar la personalidad del fotografiado -como determinan los teóricos-, está hecho en el instante que alguno de los secretos de su alma emerge en el conjunto fisonómico del otro.

El fotógrafo se apropia del momento exacto en que su modelo se torna espejo. Arrebata el espectro para sí porque se plasma en el único código que le sirve para expresarse. Ese instante irrepetible sólo puede descubrirlo el dolor o el amor que le encaja una mirada, un gesto, un sentimiento asomado al rostro o la figura del que está frente a su cámara.

El problema de la estética está resuelto. Considera bello el reflejo más fiel de la vivencia mutua; la obra tiene en él y su modelo a los únicos destinatarios. Por ello esta muestra representa una arriesgada exposición de él mismo, una breve mirada a su interior. La urgencia de expresar lo que siente se diversifica y renueva, originando la pasión.

La obsesión por el trabajo obedece a que el autor, de quedar en el ocio, enfrentaría su yo interno, y en esa dimensión el código de las imágenes no sirve.

Desea agradecer a sus modelos, intencionales e involuntarios, la disposición y confianza de aquéllos y la existencia de los últimos, pues son la mitad de la obra. Pero ningún hecho o discurso podrá compensar al que ha sido despojado de un fragmento de vida.

JUAN CARLOS ROJAS

Contar historias es para Juan Carlos Rojas el objetivo de su fotografía inserta desde 1992 en las páginas de *Síntesis*,

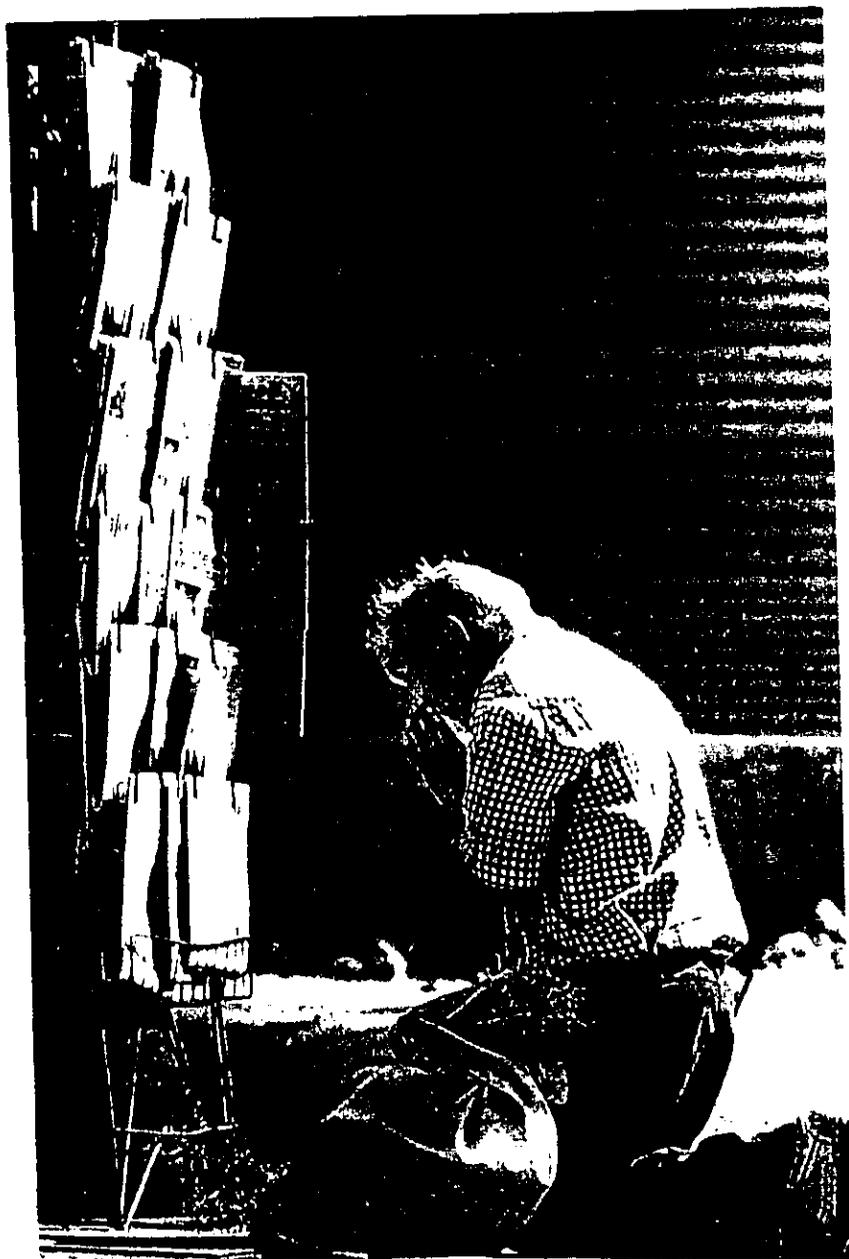
donde el rompimiento con la fotografía rígida tuvo lugar con fuerza como propuesta periodística.



Juan Carlos Rojas

En el desempeño como reportero gráfico prefiere la cotidianidad vista desde un ángulo en el que el común de la gente no había reparado. Situaciones reales, imágenes reales, búsqueda de contextos, que no de fondos ha sido su preocupación principal en el momento de percibir con sensibilidad de periodista los hechos informativos y su propia foto, de autor, pero de autor-narrador testigo de la vida en Puebla.

Publicó en 1995 una colección de 18 postales con imágenes de vida cotidiana. Algunas fueron editadas por *Síntesis* y otras permanecieron ocultas en los negativos archivados hasta que decidió dar a conocer su producción.



Juan Carlos Rojas. *El rezo*. 1994

En dos ocasiones ha sido becario en Puebla del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) en el ramo de Creadores y ha sido seleccionado por fundaciones artísticas de Nueva York para recibir apoyo similar a su trabajo, que tiene como objetivo los pobladores de la Mixteca que emigran a Estados Unidos en busca de trabajo y los familiares que se quedan en el campo de tierra árida.



Juan Carlos Rojas. *El peso de la belleza.*
Atlixco, Puebla, 1994

Las historias que cuenta Juan Carlos Rojas tienen siempre como protagonistas a las personas afectadas por situaciones económicas, políticas, espaciotemporales. Esas son sus fotografías, que igualmente irrumpen haciendo las diferencias de estilo que realizan sus imágenes informativas de los hechos noticiosos de la entidad.



Juan Carlos Rojas. *Colosio en Oaxaca*. Oaxaca, Oax, 1993

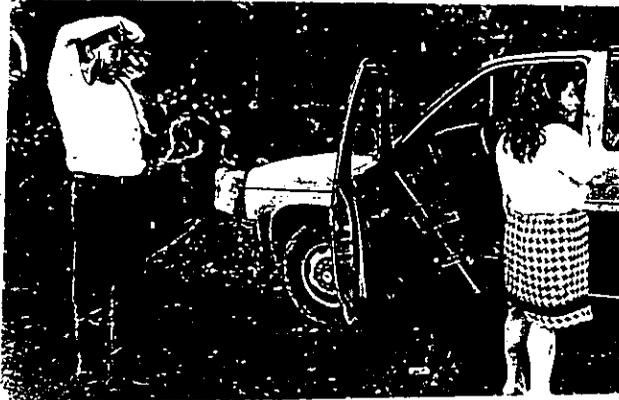
Estudió Antropología en la BUAP y ha sido reportero en la especialidad de Cultura. Al estallar el conflicto de Chiapas fue enviado del diario Síntesis. Las gráficas también se publicaron en suplementos especiales y trabajó para agencias extranjeras.



Juan Carlos Rojas. *Informe de Gobierno*. Puebla, Puebla, 1994

RAFAEL DURAN

Originario de la ciudad de Puebla, Rafael Durán ingresó al gremio de los reporteros gráficos casi por accidente, para tener una fuente de ingresos, y desde entonces el mundo se le abrió con otra forma de presentar los sucesos noticiosos de su entidad. Inició en 1987 en el periódico *Momento* y siguió en la corresponsalía del periódico *La Prensa*, donde la línea editorial concede la importancia primordial a los hechos que se insertan en la nota roja.



Rafael Durán capta una imagen para la sección policiaca.
Asesinato en la carretera federal Puebla-México. 1995

Con la página policiaca como espacio, Durán hubo de envolverse dentro de las fuentes que persiguen los hechos y generan la información oficial respecto de los hechos noticiosos. Así, los accidentes, sitios donde se requieren rescates, áreas de desalojo por parte de los cuerpos de seguridad, academias policiacas, centros de entrenamiento de para-médicos y otros lugares similares.

La Prensa cerró su corresponsalía y Rafael Durán fue contratado por *La Opinión diario de la mañana*, y trabajó insertando sus fotografías en medios locales y nacionales. En 1994 se fundó, publicó y desapareció tras casi ocho meses la revista y el diario denominados *Página Regional* que pretendieron hacer un rompimiento en las líneas editoriales de los diarios y revistas locales. El fotógrafo fue integrado a la planta laboral de estas ediciones.

Si bien tuvieron corta duración, en lo que se refiere a las imágenes sirvieron como un espacio donde las fotografías principales de la revista eran la portada, a manera de la cubierta de *Proceso* y en interiores los formatos de las gráficas ocupaban hasta 60% del espacio. Dada la apertura de línea editorial, el fotógrafo pudo desarrollar su propio trabajo de opinión, combinado con el aspecto informativo.



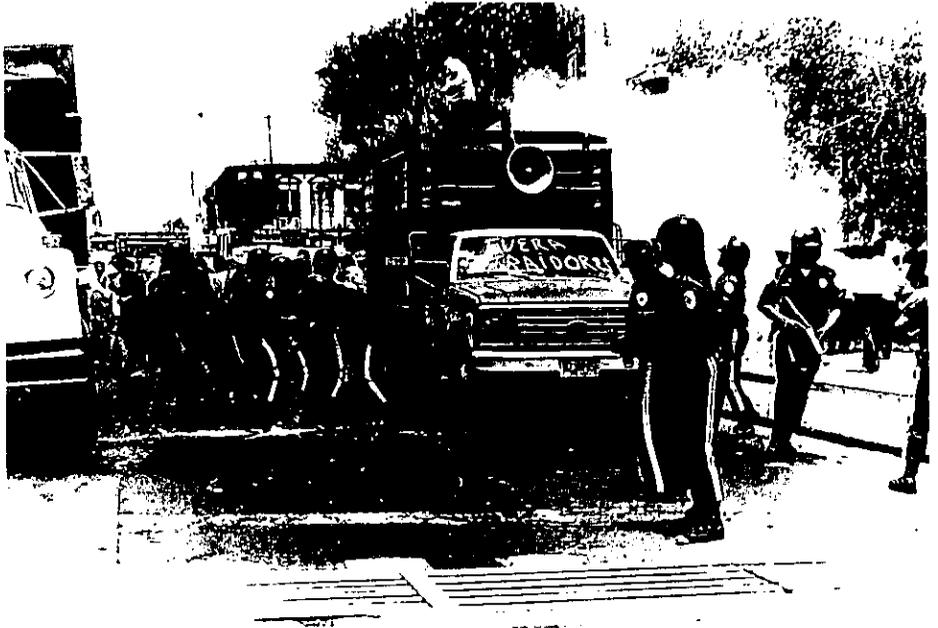
Rafael Durán. *Defendiendo la presidencia municipal.*
San Nicolás de los Ranchos, Puebla, 1996

Actualmente es fotógrafo en jefe de *El Universal de Puebla* y ha publicado gráficas en el diario nacional, redacción central de la edición local. Ha publicado a nivel nacional también en *La Jornada*, *Quehacer Político* y *El Chahuistle*.

Su estilo se encuentra definido en la forma de abordar los sucesos noticiosos de página policiaca, pues prefiere acudir al lugar de los hechos en el momento preciso de las detenciones, los levantamientos de cadáveres y la ayuda de cuerpos policiales, avisado por las fuentes que particularmente mantiene cubiertas, y presenta en sus imágenes no el cuerpo del delito o la amarillista escena sangrienta, sino un atisbo contextual de ésta y elementos que representan el impacto del suceso, una mirada a las consecuencias o los antecedentes.

Incluso los delincuentes están captados en los momentos de ofrecer declaraciones, sufrir o asumir las condenas con sentido no sólo humano sino de trascendencia. Barrotes, pisos, esquinas, camillas, puertas, chapas, todo sirve para ocupar diversos planos en las fotografías que cuentan fragmentos de una historia roja, negra o transparente.

Pero los separos judiciales, la corrupción de los agentes de los cuerpos de seguridad y otros temas abordados por las imágenes de Durán no son límites para su actividad. La política, la educación, la salud son parte de su producción.



Rafael Durán. *Represión a Inconformes de Nealtican*. Puebla, 1994

Ha recibido gas lacrimógeno, golpes, jaloneo de equipo y otros atropellos por estar en medio de los hechos violentos. Ha sido perseguido por la infraestructura del abuso del poder y ha recibido amenazas, propuestas de sobornos y otras sugerencias. Sin embargo, conserva su independencia como fotoperiodista.

"Sí es tentadora la oferta de dinero o de algunos beneficios; incluso los jefes de prensa de algunas figuras políticas

te dicen 'te invito un refresco' y se les debe responder 'no tengo sed' y seguir tirando los disparos o te tienden la mano para saludar y ahí va un billete, pero siempre he tenido suerte de ponerme a pensar primero en las consecuencias de recibir cualquiera de esas cosas", indica.

En una ocasión (1997), refiere, descubrí a unos policías uniformados llevando despensas del DIF a las oficinas del PRI estatal para canjear en las comunidades pobres por votos para el partido antes de las elecciones para diputados federales. Sin saber en ese momento exactamente la magnitud y el impacto del asunto, empecé a tomar fotos y todos se pusieron nerviosos. Entonces salió el jefe de prensa del partido y me pidió que le vendiera mi rollo. Me ofreció 500 pesos por él, pero me negué porque entonces comprendí que el caso era importante. Me fui de ahí y los policías me siguieron. No supe exactamente de qué se trataba hasta que estaba esperando el revelado de mi rollo. Llegué a la redacción, platicué lo que había pasado y los reporteros se pusieron a investigar. Al otro día el hecho era la nota principal y mis fotografías estaban como evidencia de la corrupción. Eso indica la importancia de que el fotógrafo esté atento al momento, al contexto, a los movimientos, y además revela que las cosas han cambiado, el fotógrafo ya no "ilustra" los textos sino que incluso genera las investigaciones.

Ha colocado sus fotografías en agencias internacionales. Ejemplos memorables han sido sus tomas del Popocatepetl exhalando fumarolas de vapor y ceniza sobre Cholula.

Expuso una selección de sus fotografías en el Colegio de Historia de la BUAP, en una muestra individual denominada "Realidad cotidiana" de la que el acercamiento lo realizó el periodista Arturo Luna Silva, quien destacó en el trabajo del reportero gráfico la persecución incansable por la primera línea como testigo.

Rafael Durán Ortiz cursó un Diplomado en Fotografía y continuará en preparación académica especializada. Desde las páginas de El Universal de Puebla y en las aulas de la UPAEP y de la Universidad Iberoamericana Plantel Golfo-Centro imparte conferencias interactivas y gráficas, acompañado de proyector de transparencias para los alumnos e la Licenciatura en Comunicación para aproximarlos al quehacer de los informadores gráficos. Todavía hay mucho que ver de su fotografía en los medios locales, nacionales e internacionales.

ULTIMA PROMOCION

José Antonio Ramírez, Alfonso Manzano, Raúl Rodríguez, Ramiro Molina, Arturo Gil, Ulises Ruiz y Rafael García Otero encabezan el grupo que representa la más reciente generación de reporteros gráficos que se desempeñan en Puebla. Aunque aún no han mostrado una definición específica de estilo en su trabajo trabajan en el nuevo proyecto que tienen en sus manos: renovar el nuevo fotoperiodismo nacional que parece estar repitiéndose y cayendo en lugares comunes, de manera que por delante se encuentra una carrera de competencia en la

que interesa el punto de vista y el objetivo para informar con imágenes en una evolución que encuentre metas más útiles y productivas para el público.

José Antonio Ramírez ha destacado como uno de los tres mexicanos acreditados por Kodak Internacional para cubrir eventos en México y transmitirlos a las agencias de la empresa.



José Antonio Ramírez. *La cosecha.*
Puebla, 1994

En 1993 incursionó como fotoperiodista en las filas de *Síntesis* y en 1995, tras un receso, en el departamento de fotografía de *El Universal*. Con sus habilidades en la técnica fotográfica y su búsqueda de rubricar personalmente el trabajo gráfico, salió a las calles y captó realidades humanas, siempre con la búsqueda estética como factor imprescindible.

Alfonso Manzano trabajó en el departamento de Prensa del gobierno estatal antes de ingresar a *El Universal Puebla-Tlaxcala* donde fue asignado al estado vecino, lugar donde desarrolló la mayor parte de su producción para prensa.



Alfonso Manzano. *Descarrilamiento y rapiña.*
Santa Cruz, Tlaxcala, 1993

En 1995 se trasladó al Distrito Federal en calidad de free-lancer y actualmente trabaja en Notimex, agencia mexicana de información.



Alfonso Manzano. *Bienvenida.*
Izúcar de Matamoros, Puebla, 1992

Raúl Rodríguez Bautista es reportero gráfico desde 1987, trabajó en Momento, La Prensa, El Universal Puebla-Tlaxcala y La Opinión diario de la mañana. La mayor parte del tiempo se ha desempeñado como free-lancer. En publicidad ha trabajado para el grupo Apycsa, diversas fábricas de la entidad y en eventos de automovillismo.

Para Brasil, Argentina y España ha trabajado paisajes y escenas típicas poblanas. Ha sido fotógrafo para *El Nacional* en la ciudad de México y *Excélsior*. Fundó su propia agencia de

fotografía en agosto de 1995 denominada Agencia Fotoperiodística Independiente (AFI).



Raúl Rodríguez

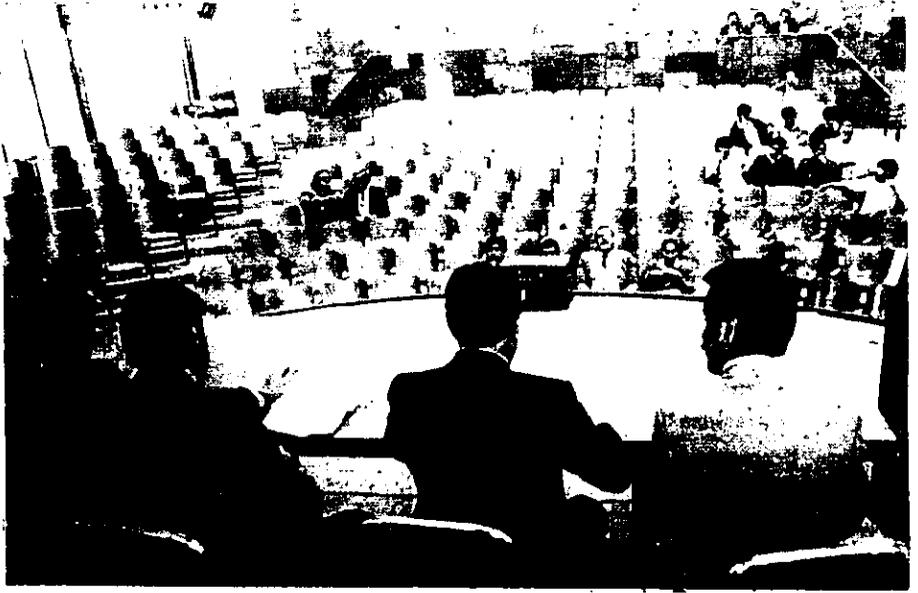
Ramiro Molina y Rafael García Otero se han dedicado a ser testigos de los hechos desde dentro de los mismos. Su mirada va de dentro hacia afuera para tener como contexto el suceso pero como prioridad la visión de los actantes.

Con el espacio que se han abierto en *Síntesis* y *La Jornada de Oriente*, respectivamente, después de pasar por otros medios de información, les ha permitido insertar dos o tres gráficas de un sólo asunto, lo que permite ofrecer al receptor una historia hilvanada página a página.



Raúl Rodríguez. *Girando*. Puebla, 1995

Molina realiza trabajo en las calles y ha tenido la visión de seguir autopatrullas en persecución, de manera que ha capturado el momento en que se realiza la detención de asaltantes de bancos *in fraganti* en el lugar de los hechos.



Ramiro Molina. *Ultimo informe del director de Derecho.*
Puebla, 1993

Rafael García Otero, en tanto, se ha caracterizado por tener paciencia ante los hechos noticiosos, sobre todo los de acción prolongada. El 10 de julio de 1997, ante la volcadura de una pipa cargada con producto químico flamable en las inmediaciones de una comunidad semiurbana, en la autopista Puebla-México, el fotógrafo permaneció vigilante en el lugar durante tres horas y, cuando todos los reporteros y fotógrafos se retiraron del lugar, los rescatistas llegados al lugar sacaron de una casa quemada a una de las víctimas. La gráfica de García Otero fue la mejor por oportuna y, además, por la visión informativa de la escena.



Rafael García Otero. *Saludo de la CROM en el desfile obrero.*
Puebla, 1997

Arturo Gil Ramos se está especializando en sucesos deportivos, con atención especial a la fiesta brava. Dejó las redacciones de diarios nacionales y locales para desempeñarse como free-lancer y además como fotógrafo de planta de la revista política local *Réplica*, donde la calidad de impresión de las gráficas a color brindan un espacio destacado y una factura de alta calidad a su trabajo.

Su búsqueda en la variación de velocidades para lograr efectos diversos, como barridos en la gráfica, está por dar sus mejores frutos, con el enriquecimiento que permite el equipo electrónico más sofisticado de la vanguardia de los fotoperiodistas.



Arturo Gil en busca de la imagen para sección policiaca

CAPITULO 5

GOLPE A GOLPE

TRABAJO DE CAMPO E INTERPRETACION

*Una encuesta de opinión pública
no sustituye a la reflexión.*
Warren Buffett

En este capítulo se muestran los resultados que arrojó la investigación de campo realizada conforme a los procedimientos científicos más adecuados en el caso. En la primera parte se expone, pregunta a pregunta, el resultado con el correspondiente análisis del cuestionario esencial para entrevista dirigida aplicado a los reporteros gráficos que culmina con el análisis de 50 fotografías publicadas de cada uno de los fotógrafos.

En la siguiente sección se ofrece la respuesta de la contraparte del problema tratado en la presente tesis, los directores de los periódicos. Finalmente, se presenta la interpretación de los datos obtenidos y una actualización de la información. Esta investigación de campo consistió en la aplicación de una "entrevista estructurada o dirigida", toda vez que fue adecuada para el estudio que tiene un carácter

exploratorio, pues, como ya se ha dicho, no existen estudios previos en el contexto que se ha descrito.

Este tipo de entrevista fue la vía ideal para obtener información abundante y de capital importancia para esclarecer las causas del problema, como lo refiere y recomienda para tal caso Raúl Rojas Soriano⁸⁰, pues la posibilidad de respuesta abierta permite, incluso, ver otros aspectos no considerados anteriormente que inciden en la problemática de estudio como la pertenencia del equipo fotográfico necesario o la carencia de control sobre cargas de trabajo.

La entrevista dirigida permite, al igual que la observación, obtener información para estructurar un marco teórico y conceptual congruente con la realidad que se estudia.

De la misma manera, la información fue solicitada a fotógrafos que desempeñan el trabajo cotidianamente, mismos que representan el papel de informantes clave que, más que los libros de teorías de extranjeros sobre la fotografía de prensa, proporcionan guías que, de otro modo, no se podrían obtener de manera completa.

⁸⁰ Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, pp 134-135

Contrario a otros procedimientos de investigación en los que es necesario estudiar una muestra para conocer las características del universo en el que se está interesado, en esta investigación el sujeto de estudio fue el conjunto definido de fotógrafos que trabaja específicamente para algún periódico, excluyendo con ello el trabajo gráfico de las revistas. Además, para asegurar una experiencia concreta y fija respecto de la remuneración, estos trabajadores deberían laborar con un salario fijo específico asignado por la empresa editora, por lo que se ignoró a quienes desempeñan trabajo independiente, el llamado **free lancer**, y a los fotógrafos de gobierno que envían junto con los boletines oficiales fotografías para ser publicadas en los diarios. Por esto, no se habla de muestra en el sentido estricto del término, sino de universo de estudio.

Para concretar ante los ojos del lector las características del conteo, se informa que en el inicio de este estudio, al hacer un conteo de fotógrafos que en la capital del estado toman las placas que aparecen en publicaciones informativas periódicas de venta general en los expendios, resultó que existen 49 que firman las fotografías en las ediciones o las venden a las editoriales o, en el peor de los casos, los medios informativos solicitan sus fotos sin pagarlas, dando a cambio material fotográfico o, simplemente, desentendiéndose del asunto.

Con el fin de obtener respuestas concretas a interrogantes adecuadas y asimismo concisas y de entendimiento uniforme entre los integrantes de la muestra, se eligió a quienes trabajan la fotografía blanco y negro⁸¹, toda vez que el tiempo de revelado, impresión y edición de ese tipo de película resulta radicalmente diferente al de color y los temas de las escenas que se toman con una y otra modalidad cromática también distan sustancialmente.

Este universo concreto incluye a los trabajadores de la lente que cubren lo que se denomina en el trabajo periodístico información general y se refiere a los sucesos cotidianos de educación, política, salud, seguridad pública, **grupos de choque**, asistencia pública, gobierno, agrupaciones civiles y colonos de la Angelópolis, además de acontecimientos anunciados por parte de organizaciones, cuyo quehacer conmueva a la opinión pública y tengan lugar en otro municipio de la entidad.

Luego de las consideraciones anteriormente enunciadas, la muestra quedó conformada por 16 personas, 15 varones y una mujer que diariamente cubren para periódicos de la capital poblana la información general surgida en la ciudad y, cuando los sucesos lo ameritan, municipios del interior del estado; trabajan con impresiones en blanco y negro y la minoría que lo hace con material

⁸¹ *Vid infra* Conclusiones para efectos de conocer la comparación temporal entre la fecha de realización del análisis y la actualidad.

policromático se abstiene de imprimir en papel sus gráficas, con lo que casi se uniforma esta labor con la de quienes ejercen su oficio en bicolor. Además, todos ellos reciben un sueldo periódico fijo.

Las empresas periodísticas donde laboran los fotógrafos que integran tal universo fueron:

El Universal
La Jornada de Oriente
Síntesis
La Opinión diario de la mañana
Momento
El Sol de Puebla
La Voz de Puebla
El Heraldo de México en Puebla
Cambio.

El análisis de las fotografías toma en cuenta algunas de las características que integran la calidad del material gráfico desde el punto de vista técnico y de las distintas características informativas que dan por resultado la buena o mala calidad. Estos parámetros fueron ya explicados tanto en el *Marco Conceptual* como en la revisión de *Marco Teórico* y funcionan para hacer un conteo de cuántas fotografías de un sólo autor son deficientes en comparación con el estado en que se encuentra el financiamiento de la actividad fotográfica en el medio donde labora el creador de las imágenes.

Se analizaron 50 fotografías que de cada uno de los reporteros gráficos que integran el universo en estudio se publicaron del 15 de mayo al 15 de julio de 1994.

El universo ya descrito fue observado previamente a la organización formal del estudio desde diciembre de 1993 hasta abril de 1994. Ya con método de investigación fue analizado en el periodo que abarca del 15 de mayo al 24 de junio de 1994. En el último apartado se especifica la comparación pertinente de datos al 12 de noviembre de 1997.

5. 1 LOS FOTOGRAFOS ENTREVISTADOS

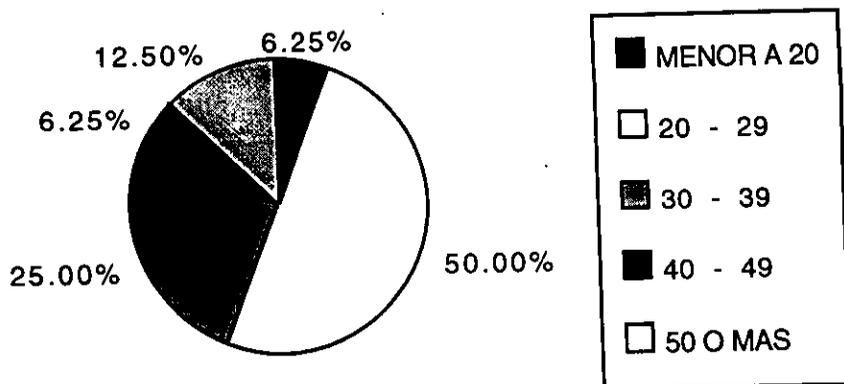
Se realizaron preguntas para conocer a los fotógrafos en sus datos generales. Al tener compilados los datos de las edades de los fotógrafos entrevistados, se observa que el promedio de la misma es de 31.5 años y la distribución es como se indica en el cuadro y la figura uno.

Cuadro 1

EDADES DE LOS FOTOGRAFOS

EDAD	NUMERO	%
MENOR A 20	1	6.25
20 - 29	8	50.00
30 - 39	4	25.00
40 - 49	1	6.25
50 O MAS	2	12.25
TOTAL	16	100.00

Fig.1. Edad de los fotógrafos.



Esta distribución de la gráfica indica que la muestra tiene su mayor representatividad en el rango de 20 a 29 años de edad, mientras que los menores de 20 años y mayores de 50 ocupan la minoría del universo estudiado.

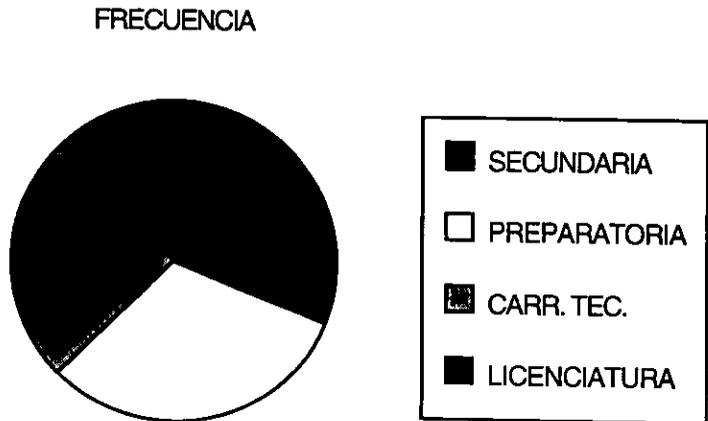
Dentro de los datos generales, se advierte que la escolaridad promedio --considerando el conteo por año a partir del primero de secundaria-- de los fotógrafos integrantes de la muestra, es de segundo año de preparatoria y la distribución de los demás datos aparece en el cuadro dos, cantidades que se ven claramente en la figura del mismo número.

Cuadro 2

NIVEL DE ESCOLARIDAD DE LOS FOTOGRAFOS

ESCOLARIDAD	FRECUENCIA	%
SECUNDARIA	5	31.25
PREPARATORIA	5	31.25
CARR. TEC.	4	25.00
LICENCIATURA	2	12.50
TOTAL	16	100.00

Fig. 2 Escolaridad de los fotógrafos



La gráfica anterior hace advertir que tanto el rango de secundaria terminada como el de preparatoria finalizada son equivalentes, en tanto que la minoría de la muestra cuenta con estudios de licenciatura.

En la siguiente variable se inicia la primera pregunta formal del cuestionario que se refiere al número de eventos que diariamente debe cubrir un fotógrafo, como promedio, se obtiene que este último es de 6 eventos por día, el doble de la carga normal de trabajo de los reporteros redactores⁸². Las proporciones son más claras en el cuadro y la figura tres.

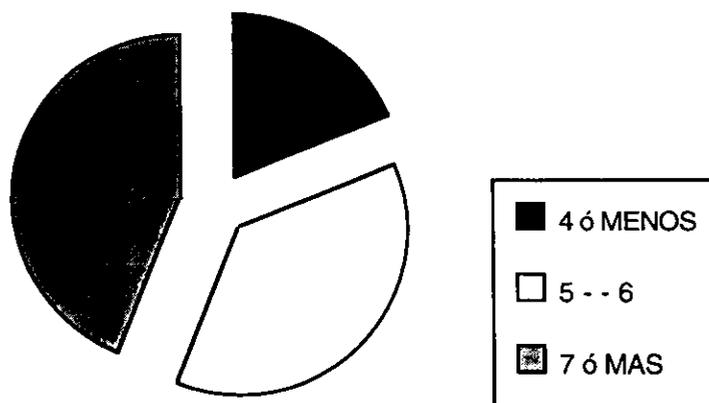
⁸² Dato obtenido de la práctica del oficio y por el conocimiento del medio.

Cuadro 3

EVENTOS POR DIA EN LA ORDEN
DE TRABAJO DE LOS FOTOGRAFOS

NO. DE EVENTOS	FRECUENCIA	%
4 ó MENOS	3	18.75
5 - - 6	6	37.50
7 ó MAS	7	43.75
TOTAL	16	100.00

FIG. 3 EVENTOS DIARIOS A CUBRIR POR CADA FOTOGRAFO



De los entrevistados, una mayoría relativa cubre de siete a ocho eventos diarios.

En lo que se refiere al tiempo disponible de los fotógrafos para cubrir un evento --según lo inquiriere la pregunta dos-- los entrevistados coincidieron en señalar que disponen desde 10 minutos hasta tres horas, dependiendo de:

- a) La duración de cada evento --puede ser una rueda de prensa de 20 minutos hasta un partido de beisbol que dura en promedio 3.5 horas--. a lo largo de la jornada laboral.
- b) La distribución de su agenda de trabajo.
- c) Las emergencias que se presenten durante el día.

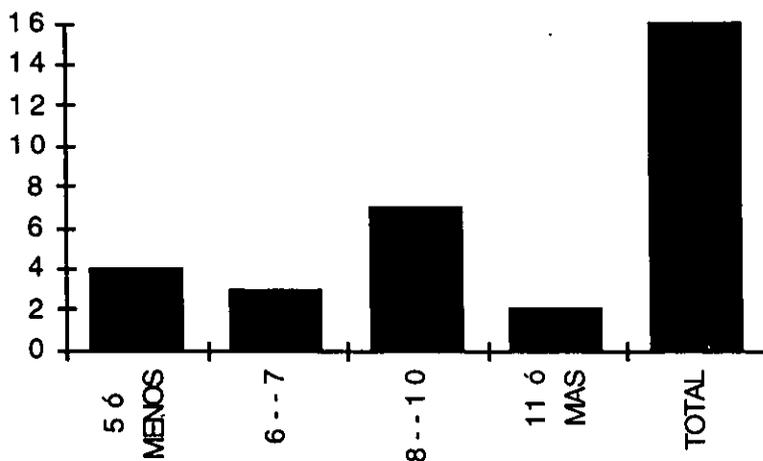
En la respuesta tres, que concretamente indica cuántas exposiciones --fotos tiradas-- toma cada fotógrafo por cada evento, los datos arrojan un promedio general de 7.8. El cuadro cuatro y la figura cuatro señalarán los porcentajes específicos por rango.

Cuadro 4

CANTIDAD DE EXPOSICIONES UTILIZADAS
PARA CADA EVENTO, EN PROMEDIO

NO. DE TOMAS	FRECUENCIA	%
5 ó MENOS	4	25.00
6 -- 7	3	18.75
8 -- 10	7	43.75
11 ó MAS	2	12.50
TOTAL	16	100.00

FIG. 4 TOMAS POR EVENTO INDIVIDUAL



Aquí se observa que existe un mayor número de fotógrafos que toma de 8 a 10 placas por cada evento, excluyendo los que duran mucho tiempo y considerando el promedio individual.

En esto es determinante la cantidad de rollos que el periódico conceda dentro de sus límites de presupuesto, ya que si el fotógrafo debe cubrir seis eventos con un sólo rollo de película de 36 placas, deberá limitar el número de tiros.

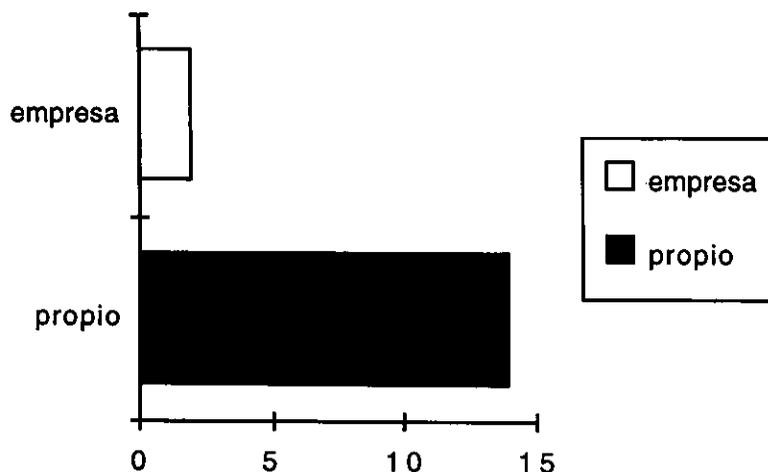
Las respuestas a la cuarta pregunta informan que 87.5% de la muestra trabaja con equipo --cámara, mochila, lentes-- de su propiedad, en tanto que a sólo 12.5% de la muestra le provee la empresa de las herramientas de trabajo. Los resultados, en el cuadro y figura 5.

Cuadro 5

DUEÑO DEL EQUIPO CON QUE SE TRABAJA

La empresa..... 2
El fotoperiodista..... 14

FIG. 5 PERTENENCIA DEL EQUIPO CON QUE LABORAN LOS FOTOGRAFOS



La quinta pregunta está dirigida a quienes son dueños del equipo con que trabajan y de este punto se obtiene que el universo se redujo de 16 a 14 personas y de éstas, nueve no reciben ningún apoyo financiero en caso de mantenimiento, pérdida o descompostura de su equipo; cuatro sí tienen

amparo en caso de robo o para mantenimiento y sólo uno tiene el apoyo completo en cualquier caso.

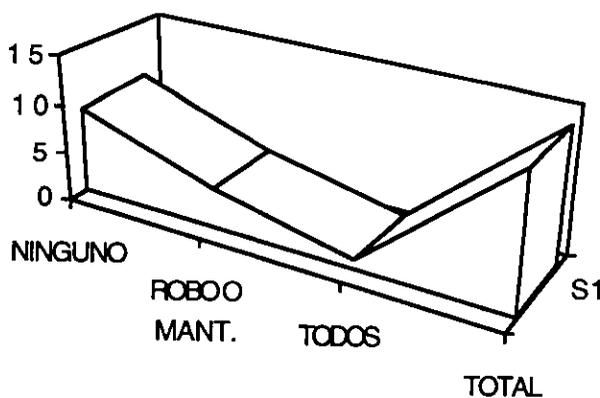
El cuadro y la figura sextos ilustran la proporción.

Cuadro 6

TIPO DE APOYO EN CASO DE ROBO,
PERDIDA O MANTENIMIENTO DE EQUIPO

CASOS	FRECUENCIA	%
NINGUNO	9	64.28
ROBO O MANT.	4	7.10
TODOS	1	28.50
TOTAL	14	100.00

**FIG. 6 CASOS EN QUE LA EMPRESA PERIODISTICA
APOYA A LOS FOTOGRAFOS EN CUANTO A REPOSICION
O MANTENIMIENTO DE SU EQUIPO DE TRABAJO**



La siguiente pregunta se refiere a las condiciones físicas, tecnológicas y prácticas en que se encuentra el equipo de los fotógrafos, según su evaluación particular.

Las respuestas indican que de los 16 entrevistados sólo uno asegura que su equipo reúne las condiciones de vanguardia tecnológica, practicidad, buen estado físico y lentes y accesorios adecuados. El resto carece de alguna de estas características y elementos. Esto no necesita ilustración para comprenderse.

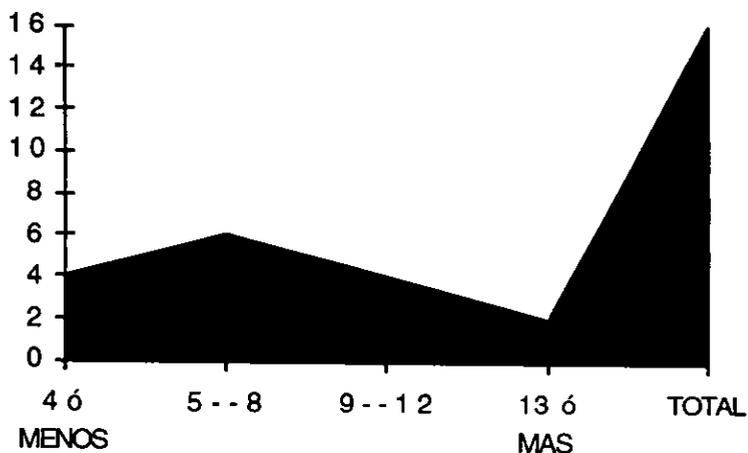
La séptima pregunta del cuestionario base para la entrevista remite al promedio de fotografías que diariamente publica cada fotógrafo. Los datos aparecen en el cuadro y la figura siete, siendo el promedio total diario de fotografías publicadas por cada reportero gráfico de 7.5.

Cuadro 7

GRAFICAS PUBLICADAS AL DIA POR CADA FOTOGRAFO

FOTOS PUBLICADAS	FRECUENCIA	%
4 ó MENOS	4	25.00
5 - - 8	6	37.50
9 - - 12	4	25.00
13 ó MAS	2	12.50
TOTAL	16	100.00

FIG. 7 PROMEDIO DE FOTOGRAFIAS PUBLICADAS DIARIAMENTE POR CADA REPORTERO GRAFICO



En la respuesta ocho la mayor parte de la muestra contestó que son insuficientes los fotógrafos en su planta de trabajo y los tres restantes mencionaron lo contrario.

La causa que coinciden en señalar de insuficiencia de personal es que se genera más información gráfica de la que pueden cubrir con el número de personas que trabajan.

Los tres que afirman contar con suficientes fotógrafos trabajan en la misma compañía periodística, donde el trabajo de free lancer hace que se descargue la agenda de los fotógrafos de planta. Véase el cuadro ocho y compárese en la figura respectiva.

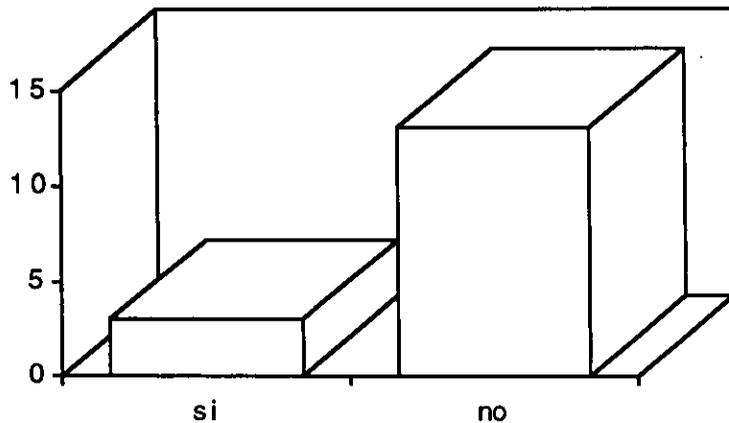
CUADRO 8

PERSONAL QUE LABORA
EN LOS DEPARTAMENTOS DE FOTOGRAFIA

#suficiente	Frecuencia	%
si	3	18.75
no	13	81.25
total	16	100.00

FIGURA 8

SUFICIENCIA DE PERSONAL



La pregunta número nueve tuvo como objetivo principal el conocer si el reportero gráfico dispone de un medio de transporte que sea de su propiedad.

Al respecto, los encuestados respondieron de la siguiente forma: 10 de ellos carecen de un medio de transporte propio, mientras que seis de ellos sí cuentan con un medio de transporte que les pertenece. Les corresponde, por tanto, un 62.5% a quienes no tienen y un 37.5% a quienes si lo poseen.

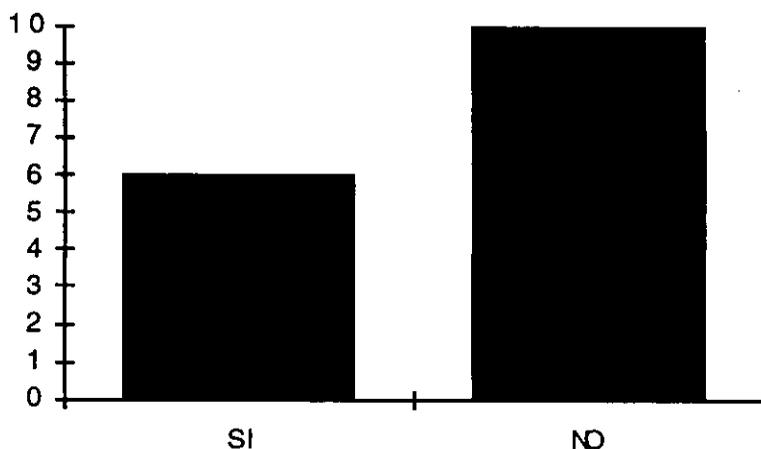
Obsérvense los datos como se muestran en el cuadro y la gráfica.

CUADRO 9

FRECUENCIA DE DISPOSICION DE UN MEDIO DE TRANSPORTE

Respuesta	#respuestas	%
SI	6	37.50
NO	10	62.50
TOTAL	16	100.00

FIG. 9 POSESION DE AUTO



A los sujetos que respondieron en forma negativa a la pregunta anterior se les cuestionó si el medio para el cual laboraban les proporcionaba algún tipo de transporte o, en su defecto, les sufragaba gastos por viáticos.

Las respuestas obtenidas muestran que de los diez elementos a siete no se les proporciona ningún tipo de apoyo en lo que a transporte se refiere, sólo a tres de ellos se les proporciona cierta ayuda en caso de que el evento a cubrir se realice en la noche o fuera de la ciudad. Por tanto, un 70% no recibe apoyo de ningún tipo y un 30% lo recibe sólo en ocasiones especiales.

Esta situación se puede observar gráficamente en el siguiente cuadro y la respectiva figura:

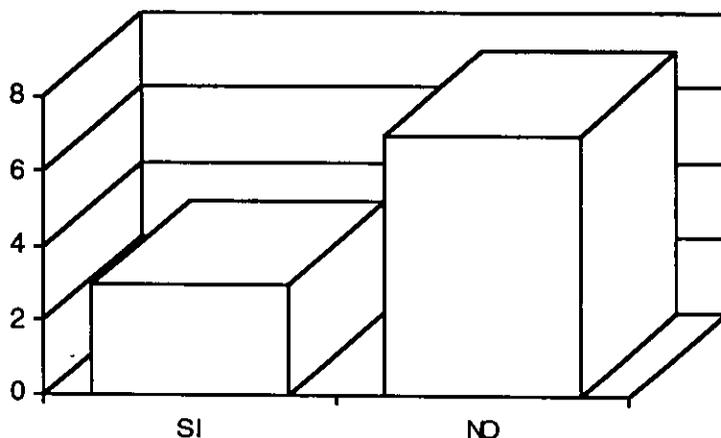
CUADRO 10

FRECUENCIA DE APOYO EN TRANSPORTE
POR PARTE DE LA EMPRESA PERIODISTICA

Respuesta	#respuestas	%
SI	3	70.00
NO	7	30.00

TOTAL 10 100.00

FIGURA 10. ¿PROPORCIONA EL ROTATIVO UN MEDIO DE TRANSPORTE O SUFRAGA LOS GASTOS DEL MISMO?



El siguiente cuestionamiento a los entrevistados tuvo por objeto averiguar el tiempo necesario y el tiempo de que disponen para revelar e imprimir sus fotografías. De las respuestas obtenidas, a fin de obtener un mejor panorama de la información se calculó la diferencia entre el tiempo necesario y el tiempo disponible, así como el porcentaje de déficit de tiempo de cada uno de los encuestados .

Para efectos de análisis de los datos se distribuyeron los porcentajes de deficiencias de tiempo en cuatro categorías: de 0 a 20%, de 21 a 40%, de 41 a 60 % y de 61 a 80%. En el primer caso se encontraron 5 de los encuestados, correspondiéndoles, por tanto, un 31.25%, en la segunda categoría existió un sólo caso, lo que equivale al 6.25%; en la tercera categoría existieron nueve elementos, lo que

representa un 56.25% ; por último, en la última categoría se encontró un caso con equivalencia al 6.25%. Estos datos, por su complejidad de cálculo, pueden distinguirse mejor al observarlos en los siguientes cuadro y gráfica.

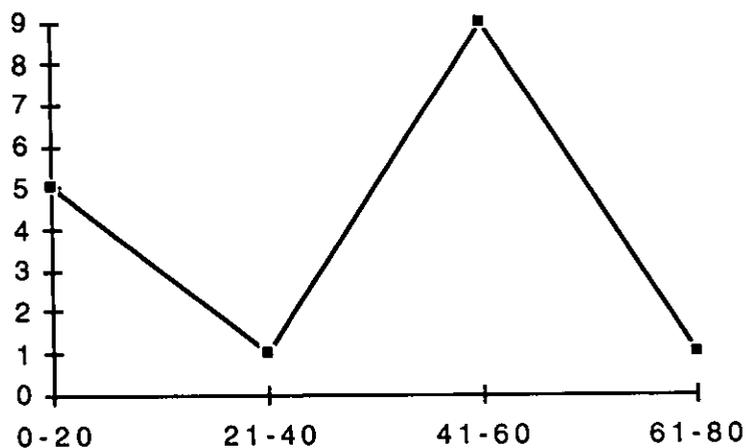
Cuadro 11

TIEMPO NECESARIO Y DISPONIBLE
PARA REVELAR FOTOGRAFIA

%Deficit tiemp.	#respuestas	%
0 - 20	5	31.25
21 - 40	1	6.25
41 - 60	9	56.25
61 - 80	1	6.25

TOTAL 16 100.00

FIG. 11 TIEMPO NECESARIO Y DISPONIBLE DE REVELADO



La pregunta número doce buscaba conocer si el medio para el que labora el fotógrafo cuenta con un laboratorista que realice el trabajo de revelado e impresión de las fotografías.

Las respuestas obtenidas revelaron que 14 de ellos carecen del personal de laboratorio, a los que les corresponde un 87.5%, mientras que 12.5% de ellos sí cuentan con este personal, esto representa a dos de los elementos estudiados. Se muestran cuadro y gráfica.

Cuadro 12

¿DISPONE EL MEDIO DE UN LABORATORISTA?

Respuesta	#respuestas	%
SI	2	12.50
NO	14	87.50
TOTAL	16	100.00

FIG. 12 ¿DISPONE EL MEDIO DE UN LABORATORISTA?

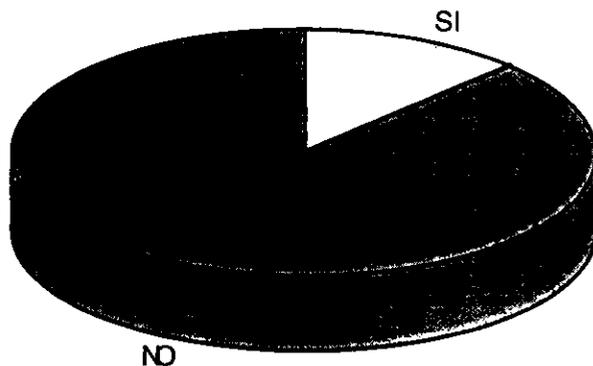
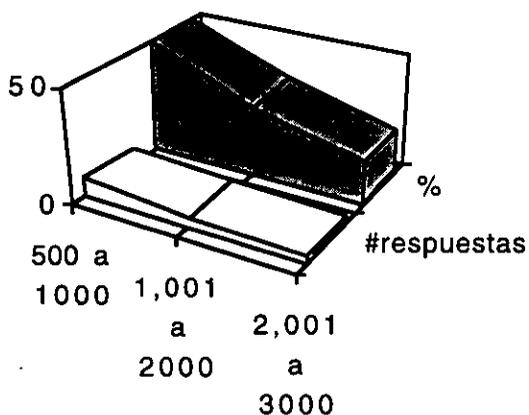


FIG. 13 SALARIO DE LOS FOTOGRAFOS



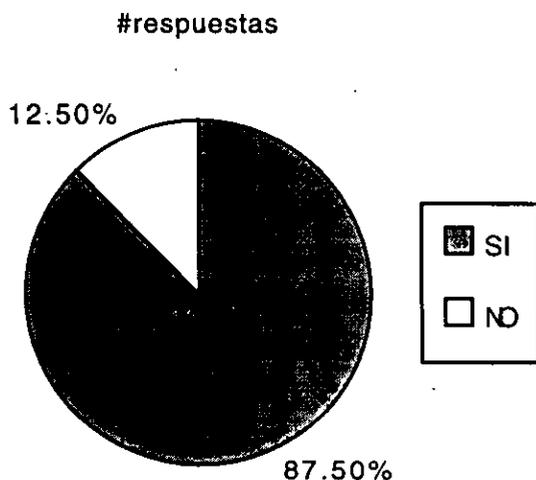
La pregunta 16 cuestionó a los entrevistados si tenían un trabajo adicional al de fotógrafo de prensa, al respecto 14 de los elementos respondieron que sí y 2 que no; corresponde, por tanto, a los primeros un 87.5% y a los segundos un 12.5%. El cuadro y la gráfica 14 ilustran los resultados.

Cuadro 14

DESEMPEÑO DE UN TRABAJO ALTERNATIVO

Respuesta	#respuestas	%
SI	14	87.50
NO	2	12.50
TOTAL	16	100.00

FIGURA 14. ¿TIENE OTRO TRABAJO?



La siguiente pregunta tuvo por objeto indagar en las 14 personas que respondieron afirmativamente a la pregunta anterior en qué consistía el trabajo adicional . A fin de homogeneizar las respuestas se agruparon en las categorías siguientes: fotógrafo particular, empleado de una agencia fotográfica y trabajos distintos a los de fotografía.

Al respecto, los encuestados respondieron lo siguiente: 3 de ellos laboran como fotógrafos particulares, lo que equivale a un 21.5%; 4 de ellos trabajan para una agencia fotográfica, lo que corresponde a un 28.% del total y, por último, 7 laboran en un empleo distinto completamente al de fotografía por lo que la cantidad asciende a un 50%.

Cabría mencionar que entre los empleos distintos al de ramo fotográfico se encuentran algunos totalmente ajenos a éste como chofer de taxi o alquilador de vajillas.

Entre los trabajos que tiene que ver con la fotografía se encuentra la realización de reportajes o series para vender a políticos, instituciones, dependencias gubernamentales o empresas privadas y "pesetear", como llaman los miembros del gremio a la actividad de tomar fotografías de eventos sociales para álbumes particulares o hacer retrato con los mismos fines.

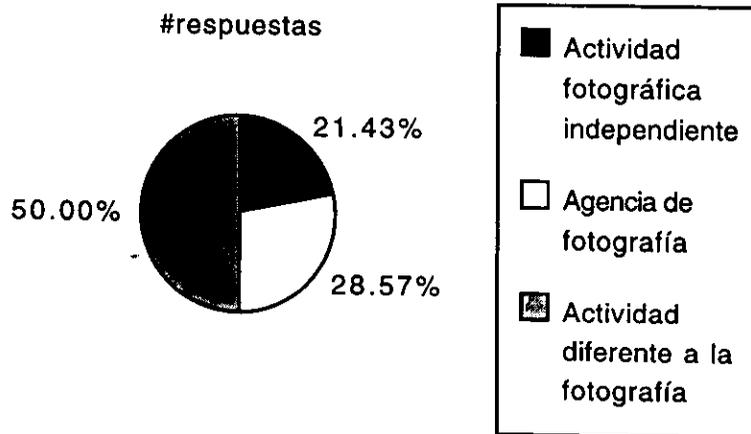
El cuadro y la figura 15 son elocuentes en este sentido.

Cuadro 15

CARACTER DEL TRABAJO SIMULTANEO ALTERNATIVO

Respuesta	#respuestas	%
Actividad fotográfica independiente	3	21.50
Agencia de fotografía	4	28.50
Actividad diferente a la fotografía	7	50.00
TOTAL	14	100.00

**FIG. 15 ¿CUAL ES SU OTRA OCUPACION?
¿SE ENCUENTRA DENTRO DE LA ACTIVIDAD FOTOGRAFICA?
¿ES AJENA AL DESEMPEÑO COMO FOTOGRAFO?**



Con la pregunta 18 se buscó conocer si a juicio del fotógrafo las placas tomados reúnen los requisitos de calidad necesarios para una buena fotografía periodística. Como es de esperarse, el juicio resulta subjetivo, sin embargo, la honestidad se puso a prueba y la opinión está separada del examen objetivo a que fueron sometidas las fotografías por la observación. En tanto, las respuestas obtenidas muestran lo siguiente:

Dos de ellos consideraron que en general su fotografía publicada sí reúne los requisitos de calidad, a ellos les corresponde un 12.5%; 12 de los entrevistados contestaron

que no, esto representa un 75%; por último 2 personas contestaron que las fotografías son más o menos buenas, lo que equivale a un 12.5%.

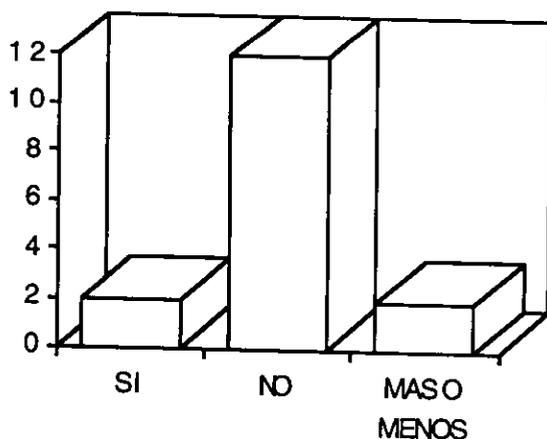
Gráficamente:

Cuadro 16

¿TIENEN BUENA CALIDAD LAS FOTOGRAFIAS QUE USTED PUBLICA DIARIAMENTE?

Respuesta	#respuestas	%
SI	2	12.50
NO	12	75.00
MAS O MENOS	2	12.50
TOTAL	16	100.00

FIG. 16 ¿TIENEN BUENA CALIDAD SUS FOTOGRAFIAS PUBLICADAS?



En cuanto a la pregunta número veinte, que buscaba conocer la causa que los integrantes de la muestra consideraban como generadora de la falta de buenas fotografías, en general coincidieron que la falta de apoyo financiero por parte del medio para el cual laboran dificulta el emplear material de calidad, equipo adecuado, mayor personal mejor capacitado, etc. Debido a lo abstracto de esta respuesta no es posible representarla gráficamente.

Por último, a los fotógrafos se les preguntó si la realización de su trabajo, en las condiciones que les corresponde realizar el mismo, los dejaba plenamente satisfechos. A ello respondieron de la siguiente forma: 15 personas que no, lo que representa un 93.75% y una persona que sí, lo que equivale al 6.25%.

En el vaciado gráfico se tiene:

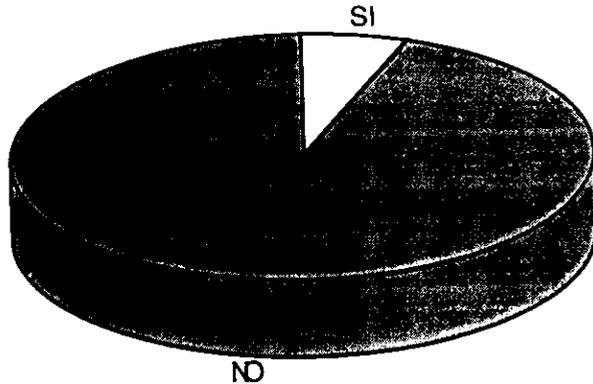
Cuadro 18

¿LE SATISFACE EL TRABAJO QUE REALIZA?

Respuesta	#respuestas	%
SI	1	93.75
NO	15	6.25

TOTAL 16 100.00

FIG. 18 ¿ESTA PLENAMENTE SATISFECHO CON SU TRABAJO?



En cuanto al porqué de la respuesta anterior, la mayoría coincidió en señalar que el salario que perciben es insuficiente respecto de la carga de trabajo cotidiana que se les asigna y ello, en principio, redundaría en carencia de incentivos para invertir tiempo y esfuerzo en las tareas cotidianas. A ello se le suma la carencia de apoyo económico para actualizar, reparar y dar mantenimiento a los equipos de trabajo, y la compra de equipo nuevo y esas necesidades técnicas no satisfechas se reflejan directamente en las fotografías que se publican en cuanto a la falta de variedad y acierto en los ángulos de visión, para lo que resulta indispensable el equipo multicitado.

Asimismo, la carga de trabajo impide la cobertura total de cada acto que fotografían y la insatisfacción inicia cuando el cronista o reportero redactor e incluso el jefe de información o el director del periódico reclama la falta de permanencia del reporerero gráfico, lo que igualmente provoca una falta de coordinación entre la información escrita y la gráfica.

La insatisfacción toma un giro distinto: al carecer de material suficiente para trabajar, como es el integrado por rollos, productos químicos para revelado, mesas de luz para seleccionar el material en negativos, ampliadoras en buen estado y otros ya citados, escapa de las posibilidades del fotógrafo hacer un trabajo de revelado e impresión, en su caso, que le satisfaga sus propios juicios de valor de la calidad.

5.2. FOTOGRAFIAS PUBLICADAS

Con las características, ya descritas tanto en el *Marco Teórico* como en el *Marco Conceptual*, que confluyen para calificar la calidad de las fotografías de prensa, se realizó un análisis de fotografías publicadas en los periódicos donde trabajan los fotoperiodistas que conforman el universo estudiado. Se observaron 50 fotos de cada uno y se clasificaron sólo en dos rubros: mala calidad y buena calidad. Entre estas últimas se encuentran las que se publican en el capítulo titulado ***Se hace camino al andar.***

Los indicadores utilizados para calificar las fotografías, extraídos de los capítulos citados, fueron:

- a) Ilegible por la inadecuada distancia o la errónea selección del lente utilizado para captar la imagen.
- b) Cuando se trata de personas, las posturas son rígidas o definitivamente posadas.
- c) Fuera de foco por error.
- d) Sin composición, teniendo oportunidad para hacerla.
- e) Carente de elementos informativos

Una vez que por la observación analítica, basada en la aprehensión de las teorías, las opiniones y los estudios científicos retomados sobre fotografía de prensa en México en los últimos años, se clasificaron las gráficas publicadas, hubo un segundo periodo de entrevistas con los autores para confirmar si era correcta la apreciación acerca de las circunstancias en que fue hecha la toma para los casos señalados en los incisos a, c y d.

Cada fotografía fue evaluada y se clasificó en el rubro de la mala calidad si poseía una o más de las cuatro deficiencias apuntadas con anterioridad. Aunque existen muchos otros indicadores para calificar como deficiente la fotografía, se escogieron sólo los cuatro más básicos, por lo que esta evaluación resulta, como todo el estudio, exploratoria, y pueden otras investigaciones ahondar en el asunto de la calidad de las tomas.

Una vez obtenidos los resultados cuantitativos del procedimiento anterior y dado que se busca relacionar el

aspecto financiero con la calidad del producto editado, se tabularon los datos de evaluación en relación con el salario que perciben los fotoperiodistas, según los rangos determinados para analizar los datos obtenidos en la entrevista dirigida⁸³. Los resultados se pueden tabular como se muestra en el cuadro 19.

Cuadro 19

CALIDAD DE LAS FOTOGRAFÍAS PUBLICADAS

RANGO DE SALARIOS EN PESOS	FRECUENCIA	PERSO- NALIZAD O	FOTOGRAFÍAS	
			MALAS	BUENAS
500-1,000	8	a)	40	10
		b)	39	11
		c)	47	3
		d)	49	1
		e)	45	5
		f)	40	10
		g)	41	9
		h)	42	8
1,001-2,000	5	i)	20	30
		j)	47	3
		k)	28	22
		l)	48	2
		m)	35	15
2,001-3,000	3	n)	2	48
		o)	10	40
		p)	3	47
		TOTAL	536	264

⁸³ *Vid supra* cuadro y figura 13.

Al analizar la tabla, resultó necesario dirigir las relaciones y comparar el promedio de fotografías de mala y buena calidad que logran los fotoperiodistas distribuidos en rasgos de salario percibido mensualmente. El arreglo se muestra en el cuadro 20.

Cuadro 20

**PROMEDIO DE CALIDAD DE LAS FOTOGRAFIAS
EN RELACION CON EL SALARIO DE LOS FOTOGRAFOS**

RANGO SALARIO EN PESOS	PROMEDIO	
	MALAS	BUENAS
500-1,000	42.88	7.13
1,001-2,000	35.60	14.40
2,001-3,000	5.00	45.00

Y el arreglo de datos indica que la relación que existe entre el salario que perciben los fotógrafos y el número de fotografías que tienen mala calidad de factura resulta inversamente proporcional y, como puede verse, el número de fotos de buena calidad guarda con el salario una relación directamente proporcional.

5.3. DIRECTORES DE LAS CASAS EDITORIALES

Una vez concluidas las entrevistas dirigidas y el análisis de las fotografías publicadas con los resultados que ya se han expuesto, fue necesario acudir a los directores de los

periódicos donde laboran los integrantes del universo estudiado con el fin de conocer el alcance de su aprecio por la información gráfica dentro de su medio de comunicación y las expectativas que al respecto poseen, así como el apoyo financiero que la empresa ofrece a los departamentos de fotografía. Se realizó también entrevista dirigida con la guía que se presenta en la última parte del presente trabajo.

Únicamente se reproducen a continuación los puntos en los que los directores manifestaron posturas o actitudes que resultan significativos para los fines del estudio. Los directores fueron Rodolfo Ruiz Rodríguez de *El Universal*, Aurelio Fernández de *La Jornada de Oriente*, Mariano Morales de *Síntesis*, Oscar López de *La Opinión diario de la mañana*, Baraquiel Alatraste Montoto de *Momento*, Rodolfo Sierra Sánchez de *El Sol de Puebla* y *La Voz de Puebla*, Sergio Reguero de *El Heraldo de México en Puebla* y Gabriel Sánchez Andraca de *Cambio*.

Sobre el pago a los fotógrafos, únicamente los directores de *El Universal*, *La Jornada de Oriente* y *Síntesis* indicaron que los reporteros gráficos tienen salarios homologados con los de redactores, de manera que el jefe del departamento de fotografía gana un salario equivalente al de un jefe de sección de entre los reporteros, lo que se repite con los fotógrafos que están bajo las órdenes del jefe del departamento en comparación con los reporteros adscritos a alguna de las secciones del diario.

El resto de los directores reconoció que los fotógrafos perciben un sueldo menor que los reporteros, con el argumento de que estos últimos trabajan más.

Acerca del material y equipo que los fotógrafos utilizan en el trabajo, los mismos directores anteriormente mencionados más el de El Sol de Puebla indicaron que se encuentran en una etapa de adquisición de equipo, aunque ya poseen algunos equipos como cámaras, tripiés, lentes, flashes y filtros que son propiedad del periódico con el fin de que los fotógrafos no gasten su propio equipo. En todos los casos, el equipo que proporciona el periódico no rebasa 20% del necesario para el trabajo de los reporteros gráficos, por lo que éstos echan mano de su propio equipo. Los materiales son comprados a través de intercambio de rollos, productos químicos y mochilas o estuches para lentes por publicidad en los periódicos, por compra-venta directa, o mixta.

El director regional de El Universal explicó que el periódico que dirige, al ser una publicación adscrita al periódico nacional del mismo nombre y tener relación directa con la administración y la redacción centrales, tiene la posibilidad de que se compre en el extranjero, con un costo menor al que se expende en México, equipo profesional electrónico, de la marca Canon, una de las tres líderes mundiales en su especialidad, de los modelos más avanzados, para que se les venda a los reporteros gráficos a través de descuentos sobre los pagos que reciben, sin intereses. "Esto ayudará a los fotógrafos a adquirir un equipo que resulta más

costoso comprado en México y pagarlo en plazos de hasta seis meses, con el beneficio de que, en caso de que dejen de trabajar en esta empresa, el material es suyo", manifestó Ruiz Rodríguez.

Se les preguntó si creían que los laboratorios de fotografía se encontraban debidamente equipados para responder a las necesidades del trabajo y sólo el director de El Universal y el de Cambio reconocieron que los laboratorios carecen de equipo importante que sustituyen los fotógrafos con su propio ingenio y la pericia que han adquirido a través de los años.

Todos los directores indicaron que los incrementos salariales son posibles de acuerdo con las condiciones económicas de la empresa y, sin excepción, indicaron que éstas resultan desfavorables, por lo que esperan que en el futuro mejoren para permitir incrementos salariales.

Sobre la preparación profesional de los fotógrafos, el director de El Universal aseguró que se estudia la posibilidad de que mediante intercambios similares a los del material y equipo fotográfico se inscriban los fotógrafos a cursos como diplomados o seminarios especializados con el fin de que se preparen en su ramo.

5.4. ACTUALIZACION

Como ya se ha determinado al inicio del capítulo, entre la realización de este trabajo de campo y el reporte de la información, por causas de fuerza mayor, transcurrió un lapso de tres años, por lo que podría parecer caduca la información. Sin embargo, los resultados de las entrevistas no han variado gran cosa al momento de redactar estos párrafos, por lo que a continuación se presentan los puntos de modificación que en estas situaciones laborales prevalecen hasta el 12 de noviembre de 1997.

En septiembre de 1994 el periódico *El Universal Puebla-Tlaxcala* se transformó en *El Universal de Puebla*. Dejó de ser un diario local encartado en la edición nacional del periódico fundado en 1914 en la ciudad de México e inició su expendio independiente de aquél teniendo como características propias el ser un diario con información internacional, nacional y local con secciones especializadas en las que la primera plana de cada una se trabaja diseño y fotografía de color. Se abrieron tres plazas nuevas para fotógrafos de las cuatro existentes hasta entonces.

El cambio de morfología y la aplicación de imágenes cromáticas llevó consigo la orden de trabajar con película de color, lo que ahorró una parte del trabajo de los reporteros gráficos, la de laboratorio, pero redujo asimismo el tiempo permitido para cumplir con todas sus órdenes de trabajo, ya que les obligó a entregar dos horas más temprano sus rollos

con las placas tomadas en un laboratorio externo de fotografía donde se revelarían e imprimían estos últimos.

La crisis económica subsecuente a la devaluación del peso mexicano, acaecida esta última en diciembre de 1994, afectó a las empresas editoras de los periódicos de todo el país y en Puebla, con el argumento de necesidad de reducir costos de operación, se realizaron los siguientes ajustes:

El Universal de Puebla retiró dos plazas de las siete del Departamento de Fotografía, lo que incrementó hasta hoy la carga de trabajo de los reporteros gráficos 30%, en promedio, de lo que realizaban anteriormente. También para reducir costos de operación, a partir de abril de 1995 inició la dotación al Laboratorio interno de Puebla de los productos químicos necesarios para el revelado de rollos en color y los reporteros gráficos enviaban a México -sede de la redacción central y de los talleres de impresión del rotativo- diariamente los negativos revelados, con lo que prácticamente pierden cualquier respaldo o copia de las gráficas que pudiera archivarse.

El 17 de septiembre de 1997, luego que por el Departamento de Fotografía de *El Universal de Puebla* pasara prácticamente todo fotógrafo poblano con visión vanguardista de la imagen de prensa, el periódico registró una escisión: la administración central del diario rompió relación con los empresarios poblanos que trabajaban en sociedad para la edición de Puebla, ya que estos últimos

decidieron cambiar la línea editorial del periódico; el cambio tuvo consecuencias directas con la planta laboral: la redacción central de *El Universal* contrató sólo a 12 personas para que el proyecto periodístico fuera nuevamente un encarte en el nacional, por lo que sólo un fotógrafo quedó en el Departamento respectivo para trabajar en un formato de diario donde la preeminencia editorial y de diseño la tiene la fotografía, lo que, consecuentemente, redundó en un incremento sustantivo de la carga de trabajo y un aumento salarial de 20%. Los empresarios poblanos, por su parte, fundaron un periódico, *AL de Puebla*, donde abrieron dos plazas para fotógrafo con una más para jefe editor de fotografía, que fue llamado de la ciudad de México, por lo que no representó una apertura de nuevas plazas, ni siquiera mantener las que tenía el diario editado en sociedad.

El periódico *Síntesis*, a partir de marzo de 1995 mismo año redujo 14% de los salarios de reporteros redactores y de los cuatro fotógrafos de su planta de empleados. Aunque concedió en compensación un día más de descanso, que suma dos con el que se practicaba, la insuficiencia salarial resulta evidente, con mayor fuerza en los trabajadores de la información gráfica.

Las empresas restantes, con excepción de *La Jornada de Oriente* redujeron de 20% y hasta 50% la dotación de material de trabajo para reporteros gráficos, lo que redundó en fotografías deficientes.

Por lo anterior, se agravó el problema de la falta de apoyo con ausencia de directores y empresarios de las casas editoriales.

Los reporteros gráficos más destacados en su labor, desde 1994 comenzaron a emigrar en busca de mejor remuneración o mayor aprecio y visión por parte de los directores de las publicaciones hacia el trabajo del fotoperiodista. Algunos de ellos serán reconocidos por el lector atento al capítulo 4 de esta tesis.

Ese año Joel Merino mudó su residencia a la ciudad de México para trabajar como editor de fotografía en el diario *Reforma*. Lo siguió en el traslado al año siguiente Rodolfo Pérez, contratado como fotoperiodista de la revista *4 Ruedas*, edición nacional especializada en automovilismo, en la que el fotógrafo trabajó como enviado a eventos internacionales realizados en el extranjero. Margarito García se sumó a los dos anteriores como jefe de Fotografía de *4 Ruedas*.

En 1997, mientras Merino continúa en *Reforma*, Rodolfo Pérez y Margarito García abandonaron *4 Ruedas*, por inconformidad laboral y el primero se desempeña desde entonces como fotógrafo independiente de prensa desde Puebla, especialmente en la cobertura de los cambios en la conducta fenomenológica del volcán Popocatepetl, que se reactivó de manera visible en 1994. El segundo montó su propio negocio de fotografía, dado el fuerte llamado de realización que tiene para él la fotografía artística y, sobre

todo, de retrato. En ello constituye una ruptura respecto de las imágenes cliché de los fotógrafos poblanos.

Alfonso Manzano también emigró al Distrito Federal y trabajó por su cuenta. Para agosto de 1997 fue contratado por la agencia informativa Notimex para cubrir asuntos deportivos y políticos.

Arturo Gil optó por ser free-lancer en Puebla, vender sus fotografías informativas a agencias nacionales y estar contratado sólo por la revista *Réplica*, bimestral de política e información general en Puebla.

José Antonio Ramírez se retiró del periodismo gráfico en los diarios de Puebla desde 1996. Se mudó a San Francisco, California, como acreditado por la internacional Kodak para cubrir información general. En 1997 regresó al país y las condiciones económicas prevaletentes lo obligaron a dejar la fotografía como trabajo primordial.

Ana Lydia Flores se dedica de lleno al periodismo radiofónico, aunque se encuentra relacionada con la fotografía que se hace en Puebla y en el país. En 1996 fue una de las presentadoras que se aproximó al trabajo fotoperiodístico de Marco Antonio Cruz, cuando éste fue invitado a exponer su material reciente en el Centro Integral de Fotografía.

Rafael Durán y Abraham Paredes luchan en las trincheras del fotoperiodismo poblano. El primero es jefe del Departamento de Fotografía de *El Universal Puebla*. Aunque es el único fotógrafo para esa publicación, tiene a su cargo un equipo de pasantes de Comunicación, que realizan su servicio social obligatorio en el archivo del departamento y es responsable de la transmisión electrónica de sus fotografías que, a color, se revelan e imprimen en laboratorio externo, se introducen al sistema computacional con un scanner y se transmiten a México vía satélite. El director de su diario cumplió con la promesa de proporcionar facilidades para la superación académica: la empresa pagó a Durán el Diplomado en Fotografía que el fotógrafo cursó en la Universidad Popular Autónoma de Puebla (Upaep).

Ulises Ruiz, Ramiro Molina y Arturo Gil también cursaron el diplomado, pagado por ellos mismos.

CONCLUSIONES

A 171 años de la invención de la fotografía esta forma de comunicación, que cumple con los elementos de cualquier esquema de esta actividad social --emisor, código, mensaje, canal, medio y receptor-- se ha vuelto tan cotidiana para el mundo que es parte de la vida de las sociedades y evolucionan éstas con reflejo en el tratamiento de las imágenes de prensa.

De acuerdo con los estudios de la imagen fotográfica, citados en la primera parte del capítulo tercero de esta investigación, los diarios, como medios de información del acontecer cotidiano sustentan en la fotografía gran parte de su personalidad, línea editorial y calidad de trabajo.

La incidencia de la dotación de recursos económicos al trabajo fotoperiodístico, desglosada punto a punto, ha sido el tema desarrollado en las páginas anteriores, con el fin de determinar con instrumentos científicos de valoración y medición la calidad del producto terminado implicado en la labor: las fotografías informativas.

A través de la historia de la fotografía, referida en el primer capítulo, se pueden destacar las etapas de desarrollo de esta actividad que atañe a la evolución técnica del

equipo, las especialidades de búsqueda de los fotógrafos y, en la que se refiere al periodismo, las etapas por las que ha pasado la imagen informativa, junto con las principales teorías y escuelas que explican o trazan las líneas a seguir por los experimentadores que hacen posible el progreso de la actividad.

Particularmente en México se ha desarrollado el trabajo fotoperio-dístico de una manera clara, con el oficialismo rígido de un país presidencial que ha permeado la construcción de imágenes en fotógrafos que trabajan por su cuenta, de los reunidos en agencias y de los que han estado contratados en los diarios.

Aunque a través de Pedro Meyer México es el primer país del mundo que coloca fotografía de prensa en el ciberespacio, por medio del CD Rom, tiene una disparidad en la evolución de su fotoperiodismo, pues éste resulta, a lo largo de la historia, rígido y estrictamente gobiernista y concretado a los eventos programados. La estaticidad de esta fotografía fue rota con fuerza por la intervención de los hermanos Mayo, Nacho Lóez y Héctor García, con la visión particular que rebasó el peso y poder del marasmo prevalecientes para crear sus propios estilos de renovación e influir con ellos en nuevas generaciones que revolucionaron este quehacer.

A manera de acercamiento a la actividad fotográfica en prensa el segundo capítulo se ha mostrado no sólo la definición de una terminología especializada sino la

explicación de los instrumentos, el equipo y los materiales necesarios para realizar óptimamente la actividad, tanto en los puntos físicos y geográficos donde se genera la información como en laboratorios y lugares destinados dentro de las empresas periodísticas al ejercicio del fotoperiodismo en sus fases de revelado e impresión, previas a la formación y tiraje de los diarios. La información contenida en el apartado del *Marco Conceptual* ayuda a precisar el trabajo de campo presentado en el quinto capítulo.

Los teóricos europeos y estadounidenses señalan el valor de la imagen visual en la semiótica, la estética, la psicología, los mensajes paralelos al discurso de la gráfica y han editado sus estudios al respecto, además de tomar, de manera similar con este trabajo de investigación, muestras de fotografías de prensa del mundo para su análisis en tales rubros.

Se ha estudiado en el nivel de la teoría de la imagen el trabajo de los reporteros gráficos de todo el mundo que trabajan en los periódicos y muy poco el caso de los mexicanos, de quienes la crítica de arte Raquel Tibol y el investigador John Mraz durante la última década se han ocupado consignando sus estudios en libros, mientras que otros analistas desde 1990 realizan lo propio y publican artículos en revistas y secciones especializadas de los diarios.

Los dos investigadores citados, que trabajan con los fotoperiodistas mexicanos como sujetos de estudio plantean

una nueva forma de distinguir la calidad del trabajo de foto en prensa, a partir de las necesidades de evolución que se han dado en el país. Los parámetros de la calidad que se presentan en el apartado dedicado a los estudios de Tibol y Mraz en el capítulo tres se complementan con la definición primaria de calidad desglosada en el capítulo ***Caminos sobre la mar***, ya referido anteriormente. Al mismo tiempo, se presenta en la revisión bibliográfica del trabajo de John Mraz la revolución que en las páginas de prensa se encuentra en el llamado nuevo fotoperiodismo mexicano, surgido desde 1976 en la ciudad de México y vigente hoy, con el rompimiento de la estaticidad, el oficialismo y la limitación de temas y búsquedas de los fotoperiodistas.

En esta última fase, de cambio sustantivo, se inserta un grupo destacado de fotoperiodistas que aceleró el planteamiento de nuevas propuestas en 1992, lo que trajo consigo una transformación en la fotografía de prensa en Puebla que insertó a la entidad en el movimiento originado en la capital. Estos fotógrafos, que abanderaron el cambio y se destacaron por desarrollar rápidamente estilos propios y especializaciones, constituyen una promoción vanguardista de la que ningún estudio se ha encargado, por lo que está dedicado el capítulo cuatro a la exposición de las características principales de su aportación al fotoperiodismo, algunos datos biográficos y una muestra de su trabajo.

Una segunda promoción de fotógrafos poblanos se encuentra en la búsqueda de estilos, puntos de vista, temas y

enfoques que renueven este movimiento. De ellos también se refieren características y muestras del trabajo.

En todos los fotoperiodistas poblanos, incluido el grupo destacado por su aportación a la ruptura, un problema común se encuentra en las condiciones económicas que prevalecen en las empresas periodísticas; el problema entre los cuales un grupo sobresale por su mejor calidad de labor pero todos padecen problemas comunes, de entre los que destaca por su magnitud el económico.

Este problema afecta directamente el quehacer de los fotógrafos y propicia que fuera de la obra hecha por la promoción vanguardista, el resto de los reporteros gráficos publiquen fotografías de deficiente calidad, lo que puede verse con mayor claridad en el trabajo de campo, junto con las condiciones en que se desarrolla la actividad, explicadas puntualmente en el quinto capítulo.

La foto de prensa, que no sólo acerca los acontecimientos cotidianos del mundo, sino que los presenta al lector con una penetración inigualable por ser una imagen que toma un momento de la realidad, tiene importancia capital en la actividad de la comunicación y Puebla cuenta con reporteros gráficos capaces de hacer fotografía de prensa con los más altos niveles de ejecución.

Sin embargo, esta capacidad se desaprovecha por la carencia de justipreciación del trabajo de los fotógrafos que

hoy tienen en sus manos a la opinión pública por medio de la imagen. Esta falta de valoración puede verse en el capítulo Golpe a Golpe, dedicado al trabajo de campo e interpretación de la información recabada.

Los fotógrafos que trabajan en los diarios de Puebla bajo contrato y con una asignación de órdenes cotidiana son, en su mayoría, jóvenes mayores de 20 años y menores de 40 cuya instrucción escolar es, en promedio, del nivel medio superior y en su mayoría autodidactas de la actividad gráfica que tienen la enseñanza más cercana en la experiencia individual dentro del oficio.

Mientras que los reporteros redactores entregan una cuota diaria de tres o cuatro notas o su equivalente en otros géneros informativos, los reporteros gráficos cubren en promedio seis actos programados más los hechos noticiosos imprevistos que se generen en la jornada con material limitado para hacer tiros suficientes para buscar la mejor imagen fotográfica de información. Si hacen un promedio de ocho tiros por evento tienen menor posibilidad de obtener una buena foto que si disfrutaran de libertad de tiempo y material para realizar más tomas. Todo ello significa que cuantos menos tiros hagan, serán menores las posibilidades de **asegurar el golpe**.

La publicación promedio de fotografías por cada reportero gráfico habla también de la disparidad de carga laboral entre los redactores y los fotógrafos. Mientras los

primeros cubren una cuota promedio de 3.8 notas diarias, los segundos tiene una cantidad promedio 100% mayor y el salario que perciben unos y otros no responde a la proporción de trabajo, pues en los casos de los sueldos más altos, la remuneración apenas se equipara con la de los redactores, tanto en las jefaturas como en las subordinaciones.

Las empresas periodísticas contratan un número insuficiente de fotógrafos para cubrir las necesidades del trabajo, además, en la mayoría de los casos no dotan a los reporteros gráficos del equipo requerido, por lo que ellos mismos gastan su propia cámara con lentes y demás accesorios sin tener tampoco subsidio para la reparación de los mismos o cobertura en caso de accidentes o robo. La falta de transporte para los fotógrafos es un factor que incide en el tiempo disponible para que el trabajador pueda esperar el momento oportuno gráficamente hablando.

El tiempo también se acorta en las operaciones de revelado e impresión del material, lo que agrava la situación al no contar con un laboratorista encargado de hacer esa labor, por lo que el propio fotógrafo debe hacer esta fase del trabajo. En todas las empresas, al conjuntar las necesidades del trabajo en el laboratorio que se indican en ***Caminos sobre la mar*** y las circunstancias por las que atraviesan los reporteros gráficos explicada en el reporte del trabajo de campo apuntan a que la labor periodística requiere en los rotativos al menos un laboratorista.

La incidencia de fotógrafos que laboran con equipo propio significa que las empresas periodísticas no proporcionan a su personal el material indispensable para realizar la labor. El casi nulo apoyo económico que las empresas periodísticas presentan con la mayoría de fotógrafos en caso de sufrir un accidente o la pérdida, robo o daño al equipo revela el desinterés por cuidar las herramientas de trabajo de sus reporteros gráficos y la indiferencia ante casos como pérdida o robo. Los comentarios de los entrevistados, tanto fotógrafos como directores indican que las empresas se rehúsan a pagar el mantenimiento o reparación de objetos cuyo costo oscila -a cotización realizada en noviembre de 1997- entre los N\$ 4,000.00 y los N\$ 24,000.00 por temor a perder tal capital sin importarles el desempeño del departamento de fotografía o conformándose con el que tienen.

El precio comercial de los equipos fotográficos indica el grado de tecnificación y la calidad de los aparatos, de manera que, la falta de capital para comprar el equipo hace que los artículos carezcan de avances técnicos que permitan mejorar el trabajo.

La falta de un medio de transporte para cada reportero gráfico denota dos cosas: imposibilidad de adquirir un vehículo propio y la negativa de los diarios a pagar un importe que no se compensa en el sueldo ni con pagos adicionales o con notas de gasolina. Ese fenómeno se encuentra presente también de manera repetida entre los

reporteros redactores, ya que sólo paga la empresa gastos extraordinarios, es decir, traslado a municipios del interior del estado. En este mismo punto cabe la reflexión que coinciden en señalar los fotógrafos entrevistados: mientras que un reportero redactor puede llegar tarde a un acto o faltar al mismo, pues consigue la información que perdió con alguno de los reporteros de la misma fuente pero otro diario, los trabajadores de la lente deben acudir al acto puntualmente sin omisión, pues los tiempos de entrega de su trabajo impiden cualquier ayuda externa.

Los salarios que perciben los fotorreporteros en casi todos los casos resultan insuficientes para su manutención, por lo que 90% del universo estudiado opta por tener una ocupación remunerativa simultánea al ejercicio del periodismo, lo que indica un fenómeno que impide a los fotógrafos profesionales dedicarse de lleno a la actividad de reporteros gráficos si desean trabajar únicamente en ello. En 50% de la población el empleo nada tiene que ver con la fotografía, lo que presiona y deja insatisfechos a los trabajadores. Aunado a ello y como consecuencia se carece de presupuesto disponible para modernizar los equipos de trabajo por su cuenta.

Los comentarios del universo estudiado respecto del horario de trabajo que se hace necesario para cubrir los eventos asignados en la orden de labores coinciden en la inconformidad con el tiempo que se invierte a falta de más personal en su área dentro de las empresas. Inician los

fotoperiodistas la jornada por la mañana y quedan libres hasta que finalizan el revelado y la Impresión de sus gráficas --en algunos casos, ya referidos en el quinto capítulo, sólo hacen una de las dos etapas-- y han enviado a los talleres todas las fotografías del día aunque el último paso se realice por la madrugada. Sus jornadas laborales llegan a ser de 16 horas sin que se les remunere en el rubro de horas extra. Esto también presiona a los fotógrafos que tienen otro trabajo simultáneo para completar sus percepciones económicas.

La información respecto de salarios fue confirmada con la revisión de nóminas de pago de las empresas. La disparidad de sueldos de redactores y gráficos se vuelve señal de la falta de aprecio por la calidad de información fotográfica y por los trabajadores que la realizan si se toma en cuenta que los fotoperiodistas arriesgan incluso la integridad física en la cobertura de la información, ya que los choques entre grupos o con la policía, los redactores bien pueden mirar de lejos, en tanto que los gráficos deben estar no sólo cerca, sino dentro del problema, por lo que no pocas veces han resultado golpeados o robados. Esto último se evidenció en los testimonios reunidos en el capítulo cuarto.

Finalmente, la insatisfacción que expresan los fotógrafos hacia sus productos creados se traduce en una inconformidad con las condiciones que experimentan en sus trabajos además de la falta de materiales y elementos necesarios por la actividad que, coinciden todos, prefieren, estiman y consideran importante en su realización personal.

Todos los puntos mencionados integran en el sentido de lo material las condiciones adversas en las que los fotoperiodistas realizan su labor y cada uno tiene origen en el insuficiente financiamiento de las empresas editoriales hacia las áreas de trabajo de la información gráfica.

La calidad del trabajo entregado, hasta antes de su publicación, depende directamente de todas estas circunstancias y en esa área los propios trabajadores de la lente indican que generalmente no se alcanzan los parámetros ideales de calidad por algunos de los factores ya expuestos que, como se demuestra, están fundamentados en la dotación de recursos, aspecto económico general.

La evaluación que se hizo de las fotografías publicadas, tanto en las ediciones como en los originales presentados por los fotoperiodistas retomó los aspectos a considerar para emitir juicios de valor sobre las imágenes, planteados en los capítulos 2 y 3. El resultado es desfavorable para casi todos los fotógrafos de prensa con excepciones honrosas pero minoritarias.

Aquí es preciso retomar los datos arrojados por el análisis ya presentado en el capítulo destinado al trabajo de campo que señala que los fotógrafos que ganan el menor de los tres rangos salariales dispuestos para el estudio tienen el mayor índice de fotografías publicadas de mala calidad, equivalente a 85.7%, en tanto que la proporción de estas

últimas se reduce a 71.2% en el rango intermedio de salario y llega a 10% en el estrato de pago más alto para los trabajadores.

Resulta pertinente aclarar que la falta de apoyo económico que se desglosa e inicia esta investigación no constituye el único obstáculo en el desempeño de la actividad periodística de los reporteros gráficos; con su propia complejidad se encuentran problemas de falta de espacios, censura, edición -entendida como corte- de porciones de la obra, etc., temas que pueden servir a estudios posteriores, a partir del presente, diseñado como exploratorio.

Cabe explicitar también que los fotógrafos poblanos cuya semblanza y trabajo periodístico se describe en el capítulo cuatro son los que obtuvieron las mejores evaluaciones de fotografías publicadas en el tiempo de realización del estudio. Se incluyeron en aquel capítulo a fotógrafos que antes o después de la realización del estudio aportan el cambio, otros que eran free-lancers y algunos más que al momento del estudio de la muestra-universo no se encontraban en activo, pero que se insertan en el movimiento vanguardista.

Visto del modo adecuado en el presente estudio, a menor financiamiento por parte de la empresa periodística en el área de fotografía, en cuestión de salario y material, mayor es el índice de fotografías de mala calidad que se publican

diariamente y viceversa. Ello ratifica la hipótesis planteada al inicio de esta investigación.

Al hacer un balance del trabajo realizado, es destacable que a través del estudio se encontró que la relación entre apoyo financiero y calidad de trabajo de los fotógrafos es directa, tanto porque en los periódicos que ofrecen mejores salarios se encuentran los mejores reporteros gráficos como porque la dotación de material en mayor cantidad permite hacer más tiros, hacer el trabajo con mejores cámaras y películas y optimizar el trabajo de laboratorio; de igual forma, la contratación de fotógrafos, cuando hace posible tener un mayor número de estos periodistas o un laboratorista que ahorre al reportero gráfico este trabajo, permite mayor tiempo al fotógrafo en cada evento que debe cubrir, lo que mejora la calidad de las fotografías, pues permite estudiar, practicar y elegir diferentes puntos de vista, esperar por el momento oportuno desde el aspecto informativo e incluso dar composición a las fotografías, sobre todo las de espectáculos marcados en las agendas de cultura, como presentaciones de danza y teatro.

Con ello, se cumplieron los objetivos de la investigación y a través de las entrevistas dirigidas a fotógrafos y directores de las empresas periodísticas se pudieron concretar las siguientes soluciones, con lo que se cumplió el segundo objetivo general del estudio.

Se plantea, en el corto plazo, para mejorar la situación que prevalece en las empresas editoras y al mismo tiempo elevar el nivel de calidad de la información gráfica:

a) Reducir la carga de trabajo diaria de los fotógrafos, considerando que con mayor tiempo disponible para la toma de eventos habrá lapsos para hacer fotografía con más libertad de invertir lapsos mayores. Esto se debe realizar jerarquizando, jefe de fotografía y jefe de información -- general-- la importancia de los eventos previstos para el día siguiente, tal como se hace con las órdenes para los reporteros redactores. En este caso, se deberá cubrir sólo lo más importante, para permitir un mejor desempeño.

b) Que los jefes de información y directores de las casas editoriales permitan a los trabajadores de la lente ejercer su oficio con base en su propia preparación, visión y desempeño, para llevar a la edición fotografías que aunque no traten momentos determinados de los actos que se muestran en la agenda diaria, sí se relacionen con los temas a los que se da seguimiento informativo en el estado. Ello, por supuesto, implica que el fotoperiodista esté informado de los sucesos y las polémicas informativas para buscar, por su parte, la mejor fotografía adecuada para dar a conocer con su propio lenguaje, de las imágenes, la generación de información diaria.

También se propone asignar a cada fotoperiodista la cobertura de información de acuerdo a su especialidad como trabajador de la lente. Esto permite explotar el ingenio de búsqueda y hallazgo de cada informador.

El enunciado dice "que permitan" y ello no se refiere a que deban los directores y jefes de información conceder prerrogativas especiales, sino que es parte de la necesaria libertad del trabajo fotoperiodístico, sobre todo el que se encuentra en la fase revolucionaria que inició en la capital del país, que se ha explicado en la última parte del tercer capítulo.

c) Estructurar tiempos de trabajo y descanso adecuados al desempeño del trabajo para adecuar las cargas laborales al salario percibido por los reporteros gráficos.

En el mediano y largo plazo:

a) Dotar a los departamentos de fotografía del material de trabajo necesario según los requerimientos indispensables de los reporteros gráficos y no de acuerdo con los criterios de distribución que realizan los empresarios del ramo.

b) Incrementar el sueldo de los reporteros gráficos cuando menos 30% respecto al salario que hasta el momento perciben para reducir la necesidad de un empleo adicional que repercute en el gasto físico e intelectual de los trabajadores, lo que deteriora el rendimiento de los mismos. Este incremento

salarial deberá considerarse luego de tomar en cuenta los riesgos de la actividad, los horarios que prevalecen y la especialización del reportero gráfico, como principales elementos de juicio.

c) Que las empresas apoyen a este departamento con becas para cursos o impartición de especialización en el ramo para aumentar el nivel académico que poseen los trabajadores de la lente.

La actualización que se realizó al final del quinto capítulo ofrece un recuento a grandes rasgos de la situación que prevalece ahora en las áreas de fotografía de los diarios que, como se ha podido observar, resulta peor que la privativa del lapso en que fue realizado el estudio global, ya que al paso del tiempo las condiciones de trabajo de los fotoperiodistas, sobre todo en lo que se refiere a la percepción salarial, se han vuelto más desfavorables, con el argumento por parte de las empresas periodísticas de atravesar una situación difícil a raíz de la devaluación del peso frente al dólar acaecida el 21 de diciembre de 1994, cuyos efectos se han reflejado, además, en una nueva disparidad drástica del tipo de cambio, vivida en México en noviembre de este 1997.

Esta investigación de tesis ha podido afirmar que la causa de la falta de calidad en las fotografías publicadas en los periódicos de Puebla se debe a la falta de apoyo económico que tiene los departamentos de fotografía y ha

sido al mismo tiempo medio de expresión de las condiciones en que laboran los reporteros gráficos de Puebla. Si bien estos últimos no soslayan su responsabilidad, también se ha visto que el factor financiero es determinante en el ejercicio de un periodismo gráfico de óptima calidad, pues incide en tiempo, espacio y material disponible para hacer el trabajo, preparación académica y libertad de los fotoperiodistas para hacer una labor propia responsable y comprometida con el profesionalismo de la actividad.

También por el presente trabajo de revisión bibliográfica se ha podido conocer más, en sentido teórico, práctico y de investigación, del mundo de la composición, las tonalidades, los reflejos de la situación histórica de una sociedad y los trabajadores que, pese a sus carencias, continúan en el desempeño de su labor para luchar y horadar la roca de la inercia.

Se confía en el interés y acierto de estudiosos que ofrezcan investigaciones más especializadas respecto del tema y, sobre todo, en que continúe funcionando el motor que hasta el momento alimenta de energía al cuerpo de reporteros gráficos que, comprometidos con su labor y con la conciencia de una búsqueda más profunda y difícil, sostienen abiertamente con su desempeño que continúan en pie de lucha por lograr su realización personal y profesional.

METODOLOGIA

La presente tesis fue realizada a través de una investigación documental y otra de campo, ambas efectuadas simultáneamente dado que en el contexto estudiado prevalece una carencia marcada de estudios previos, por lo que hubo de incursionarse en forma paralela con ambos tipos de investigación en el tema.

1. Investigación Documental: se realizó mediante la revisión de publicaciones tales como libros, revistas, periódicos y similares que por su contenido pudieron ser de ayuda para la elaboración de esta tesis. Para ello se empleó el método de análisis de documento, propuesto por Felipe Pardina y denominado Método Clásico, que consiste en un análisis interno y externo del documento. El primero tiene como fin extraer datos de la información con soporte de papel, como son cifras, fechas y otros conocimientos. El segundo sirvió para utilizar datos que puedan extraerse del documento pero de fuentes distintas a él.

2. Investigación de campo: consistió en la aplicación de una "entrevista estructurada o dirigida", toda vez que fue adecuada para el estudio que tiene un carácter exploratorio,

pues, como ya se ha dicho⁸⁴ no existen estudios previos en el contexto que se ha descrito. Esta entrevista fue la vía ideal para obtener información abundante y de capital importancia para esclarecer las causas del problema, como lo refiere y recomienda para tal caso Raúl Rojas Soriano⁸⁵, pues la posibilidad de respuesta abierta permite, incluso, ver otros aspectos no considerados anteriormente que inciden en la problemática de estudio como la pertenencia del equipo de trabajo o la carencia de control sobre cargas de trabajo..

La entrevista dirigida permite, al igual que la observación, obtener información para estructurar un marco teórico y conceptual congruente con la realidad que se estudia.

De la misma manera, la información fue solicitada a fotógrafos que desempeñan el trabajo cotidianamente, mismos que representan el papel de informantes clave que, más que los libros de teorías de extranjeros sobre la fotografía de prensa, proporcionan guías que, de otro modo, no se podrían obtener de manera completa.

Contrario a otros procedimientos de investigación en los que es necesario estudiar una muestra para conocer las características del universo en el que se está interesado, en esta investigación el sujeto de estudio fue el conjunto definido

⁸⁴ *Vid. supra*, Marco Teórico y la propia Introducción.

⁸⁵ Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, pp 134-135

de fotógrafos que trabaja específicamente para algún periódico, excluyendo con ello el trabajo gráfico de las revistas. Además, para asegurar una experiencia concreta y fija respecto de la remuneración, estos trabajadores deberían laborar con un salario fijo específico asignado por la empresa editora, por lo que se ignoró a quienes desempeñan trabajo "free lance" y a los fotógrafos de gobierno que envían junto con los boletines oficiales fotografías para ser publicadas en los diarios. Por esto, no se habla de muestra en el sentido estricto del término, sino de Universo de estudio.

Para concretar ante los ojos del lector las características del conteo, se informa que en el inicio de este estudio, al hacer un conteo de fotógrafos que en la capital del estado toman las placas que aparecen en publicaciones informativas periódicas de venta general en los expendios, resultó que existen 49 que firman las fotografías en las ediciones o las venden a las editoriales o, en el peor de los casos, los medios informativos solicitan sus fotos sin pagarlas, dando a cambio material fotográfico o, simplemente, desentendiéndose del asunto.

Con el fin de obtener respuestas concretas a interrogantes adecuadas y asimismo concisas y de entendimiento uniforme entre los integrantes de la muestra, se eligió a quienes trabajan la fotografía blanco y negro⁸⁶, toda

⁸⁶ *Vid supra* Conclusiones para efectos de conocer la comparación temporal entre la fecha de realización del análisis y la actualidad.

vez que el tiempo de revelado, impresión y edición de ese tipo de película resulta radicalmente diferente al de color y los temas de las escenas que se toman con una y otra modalidad cromática también distan sustancialmente.

Este universo concreto incluye a los trabajadores de la lente que cubren lo que se denomina en el trabajo periodístico información general y se refiere a los sucesos cotidianos de educación, política, salud, seguridad pública, gobierno, agrupaciones civiles y colonos de la Angelópolis, además de acontecimientos que conmuevan a la opinión pública y tengan lugar en otro municipio de la entidad.

Luego de las consideraciones anteriormente enunciadas, la muestra quedó conformada por 16 personas, 15 varones y una mujer que diariamente cubren para periódicos de la capital poblana la información general surgida en la ciudad y, cuando los sucesos lo ameritan, municipios del interior del estado; trabajan con impresiones en blanco y negro y la minoría que lo hace con material polícromático se abstiene de imprimir en papel sus gráficas, con lo que casi se uniforma esta labor con la de quienes ejercen su oficio en bicolor. Además, todos ellos reciben un sueldo periódico fijo.

Las empresas periodísticas donde laboran los fotógrafos que integran tal universo fueron ***El Universal Puebla-Tlaxcala, Síntesis, La Opinión diario de la mañana, Momento, El***

Sol de Puebla, La Voz de Puebla, El Herald de México en Puebla y Cambio.

El universo ya descrito fue observado previamente a la organización formal del estudio desde diciembre de 1993 hasta abril de 1994. Ya con método de investigación fue analizado en el período que abarca del 15 de mayo al 24 de junio de 1994.

Se presenta en seguida la guía de la entrevista dirigida aplicada.

NOMBRE:

EDAD:

OCUPACION:

MEDIO PARA EL CUAL TRABAJA:

GRADO MAXIMO DE ESTUDIOS:

1. ¿Cuántos eventos tiene Ud. que cubrir en un día normal de trabajo?
2. ¿ De cuánto tiempo dispone para cubrir un evento?
3. ¿ Cuántas exposiciones toma, en promedio, por evento?
4. ¿El equipo con el cual realiza su trabajo, es propiedad suya, o pertenece al medio para el cual labora?
5. Si el equipo es suyo, ¿recibe algún apoyo por parte del medio donde labora en caso de mantenimiento, pérdida o descompostura?

6. ¿Considera que el equipo con el cual trabaja se encuentra en las mejores condiciones físicas, tecnológicas o prácticas? ¿Por qué?
7. ¿Cuántas fotografías publica diariamente?
8. ¿Considera Ud. que el medio para el cual trabaja dispone del número suficiente de fotógrafos para cubrir todos los eventos importantes que se presentan? ¿Por qué?
9. ¿Dispone de un medio propio de transporte?
10. De no ser así, ¿el medio para el cual labora le proporciona algún tipo de transporte o, en su defecto, le sufraga alguna cantidad para viáticos?
11. ¿Cuál es el tiempo necesario y de cuánto dispone para revelar e imprimir sus fotografías?
12. ¿Dispone el medio para el que trabaja de un laboratorista que realice el revelado e impresión de sus fotografías?
13. De no ser así, ¿qué persona realiza ese trabajo?
14. ¿Qué material necesita y de cual dispone para hacer adecuadamente el trabajo de laboratorio?
15. ¿A cuánto ascienden sus honorarios mensualmente?
16. ¿Tiene Ud. algún trabajo, adicional al de fotógrafo de prensa el periódico donde labora?
17. En caso de respuesta afirmativa a la pregunta anterior, ¿en qué consiste la ocupación adicional?
18. ¿Considera Ud. que las fotografías que toma reúnen los requisitos de calidad necesarios en la fotografía publicada en prensa?
19. En caso de una respuesta negativa, ¿cuál de los siguientes aspectos consideraría como la causa ?
 - a) mala calidad de los materiales fotográficos

- b) falta de experiencia personal en la materia
- c) censura del medio para el que trabaja.
- d) falta de apoyo financiero por parte del medio en que labora.

20. ¿Por qué?

21. ¿Considera que la realización de su trabajo lo deja plenamente realizado y satisfecho como persona? ¿Por qué?

Un directivo por cada periódico fue entrevistado en el lapso de octubre a noviembre de 1994 con la siguiente guía:

1. ¿Cuál es la importancia que la empresa da a la información gráfica en el periódico?
2. ¿Cuál es el equipo con el que se realiza el trabajo del periodismo fotográfico en su casa editorial?
3. ¿Es suficiente el material con el que se trabaja en el laboratorio?
4. ¿Qué rango salarial tienen los fotógrafos en comparación con los reporteros redactores?
5. ¿Proyecta mejorar las condiciones de trabajo del Departamento de Fotografía?
6. ¿Tiene la empresa planes de aumentar el salario de los fotógrafos? ¿En qué elementos se basan para ascender los sueldos?

7. ¿Apoya la empresa la superación académica de sus fotógrafos?
8. ¿Cuáles son los criterios de selección del material gráfico y de su posición en la edición? ¿Quién está a cargo de tal jerarquización?
9. ¿Es adecuada la carga de trabajo de los reporteros gráficos?, ¿por qué lo considera así?

GLOSARIO

Asegurar el golpe. Se conoce con este nombre a la pericia de los fotoperiodistas para prever y elegir momento preciso en que debe disparar la cámara el fotógrafo, es decir, la oportunidad para captar la mejor imagen.

Casa editorial. Se usa con frecuencia dentro del medio periodístico para señalar a la empresa de comunicación o únicamente al área de redacción de los medio impresos.

Cierre de edición. Así se llama en las empresas periodísticas al final de la recepción de material para publicar, procedimiento anterior al de formar el esquema de las planas y editarlas.

Clichés. Palabra repetitiva o estándar que utilizan personas a fin de compensar su pobreza de vocabulario. En el caso de los fotógrafos se refiere a los conceptos sobreentendidos que se repiten con el mismo propósito.

Clisés. Plancha donde se representa algún grabado.

Coetánea. Personas o cosas que existen o se desarrollan en una misma edad, época o tiempo.

Cronista. Llámase así al reportero encargado de dar cuenta de los acontecimientos sucedidos en un lapso establecido, tomando en consideración la secuencia de actos que componen al hecho principal.

Daguerrotipo. Referente a la daguerrotipia, que es el arte de fijar en chapas metálicas, convenientemente preparadas, las imágenes recogidas con la cámara oscura.

Embute. Soborno.

Enclave. Terreno o territorio comprendido o encerrado dentro de otro.

Evento. Así se nombra en el medio periodístico a los actos de los cuales se debe informar por medio de las noticias. Un evento, entonces, es una rueda de prensa, un acto político, una catástrofe, una fiesta, una ceremonia o algún otro acontecimiento que interese a la sociedad.

Free lancer. Llámase así al artista u oficial que trabaja por su cuenta y vende el producto terminado a las empresas que manejan tal material. En el caso de los fotógrafos, el término se asigna a quienes venden a la casa editorial las fotografías tomadas, reveladas e impresas fuera de la misma empresa.

Grupos de choque. Así se conoce en el medio periodístico a los grupos sociales que manifiestan abiertamente su inconformidad con el sistema político o con las condiciones de gobierno o calidad de vida en que se encuentran. También se les conoce coloquialmente entre los reporteros como "columna independiente".

Gutapercha. Goma sólida más blanda que el caucho que se obtiene de un árbol zapotáceo de la India y se usa para fabricar telas impermeables.

Iconografía. Descripción de estatuas, cuadros o pinturas.

Ontología. Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales.

Porteadores. Quienes se dedican a transportar cosas por un porte o precio.

Tiempo de exposición. Así se conoce al llamado "tiempo de pose", que equivale al tiempo que debe permanecer la cámara sin movimiento para permitir que los procedimientos mecánicos o electrónicos realicen su función.

Tirar. Dícese del acto de accionar el obturador de la cámara fotográfica.

Topicalización. Considerar algo como propio de un determinado lugar.

BIBLIOGRAFIA

Abad Caja, Julián *et al*
DICCIONARIO DE LAS CIENCIAS DE LA EDUCACION
Tomos I y II
México
Ed. Diagonal Santillana, 1991, 316 pp.

Auzou, Philippe *et al.*
ENCICLOPEDIA CIENTIFICA PROTEO
Tomo 13, "La información"
México
Ed. Promexa en coedición con
Publicaciones SEP, 1982, 120 pp.

Baena Paz, Guillermina
INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION.
Manual para elaborar trabajos de investigación
y tesis profesionales
México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México,
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1978, 69 pp.

Baena, Guillermina
MANUAL PARA ELABORAR TRABAJOS
E INVESTIGACION DOCUMENTAL
México
Ed. Editores Mexicanos Unidos, 1978, 122 pp.

Benítez, Fernando (presentador)
YO, EL CIUDADANO. Nacho López
Colección Río de Luz
México
Fondo de Cultura Económica, 1984, 69 pp.

Birnbaum, Hubert C y Butler, Owen
LA FOTOGRAFIA AVANZADA EN BLANCO Y NEGRO
Cuadernos Prácticos de Fotografía
Barcelona
KODAK, 1981, 95 pp.

Bourdieu, Pierre (Compilador)
LA FOTOGRAFIA. UN ARTE INTERMEDIO
Trad. Tununa Mercado
2a. ed. México
Ed. Nueva Imagen, 1989, 381 pp.

Bunge, Mario
LA INVESTIGACION CIENTIFICA
2a. ed. España
Ed. Ariel, Col. Methodos
1976, 956 pp.

Calder, Julian
Garrett, John
MANUAL DEL FOTOGRAFO EN 35 mm
León
Everest, 1979, 240 pp.

Casasola, Gustavo
HISTORIA GRAFICA
DE LA REVOLUCION MEXICANA 1900-1970
Volumen 7
Segunda edición
México
Trillas
1973, 890 pp.

Cruz, Marco Antonio
CONTRA LA PARED
Colección Historias de la Ciudad No. 1
México
Grupo Desea, Imagentatina, 1993, 30 pp.

De la Garza Ramson, José Ignacio
GUIA PARA MEJORAR LA COMPOSICION EN FOTOGRAFIA FIJA
Tesis para obtener el título de Licenciado en Comunicación
Universidad Iberoamericana-Santa Fe
México, 1994, 73 pp.

Delgado, Ana Laura *coord.*
García, Héctor
CAMERA OSCURA
Veracruz en la Cultura
Encuentros y Ritmos
Gobierno del Estado de Veracruz

Dubois, Philippe
EL ACTO FOTOGRAFICO
De la representación a la recepción
Trad. Graziella Baravalle
Barcelona
Serie Paidós Comunicación
Ed. Paidós, 1986, 191 pp.

Flusser, Vilém
HACIA UNA FILOSOFIA DE LA FOTOGRAFIA
México
Ed. Trillas: Sigma, 1990, 78 pp.

Fontcuberta, Joan
FOTOGRAFIA: CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS
Una propuesta metodológica
Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza
México
Universidad Iberoamericana-Santa Fe, 1992, 205 pp.

Freund, Gisèle
LA FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL
Barcelona
Colección Mass Media
Ed. Gustavo Gili; 1993, 207 pp.

García, Héctor
ESCRIBIR CON LUZ
México
Fondo de Cultura Económica, 1985, 69 pp.

Gomezjara, Francisco
Pérez, Nicolás R.
DISEÑO DE LA INVESTIGACION SOCIAL
México
Ed. Fontamara, 1978, 360 pp.

Hedgecoe, John
LA FOTOGRAFIA
Guías La Vanguardia, Vol 7
Barcelona
Editorial Rombo, 1989, 345 pp.

Iturbe, Mercedes (presentadora)
GITANOS. Fotografías de Josef Koudelka
México
Centro de la Imagen
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
1995, 15 pp.

James-Kester, Terri
EYEWITNESS
World Press Photo
1989, 120 pp.

Kozol, Wendy
DOCUMENTING THE PUBLIC
AND PRIVATE IN "LIFE": CULTURAL POLITICS
IN POSTWAR PHOTOJOURNALISM
Minnesota
University of Minnesota, 1992, 266 pp.

Langford, Michel J.
TRATADO DE FOTOGRAFIA
Barcelona
Quinta edición
Royal College of Art, Londres
Fotobiblioteca
Ediciones Omega, 1990, 485 pp.

Lara Klahr, Flora (presentadora)
JEFES, HEROES Y CAUDILLOS
Archivo Casasola
México
Fondo de Cultura Económica, 1986, 109 pp.

Lester, Paul Martin
THE ETHICS OF PHOTOJOURNALISM:
TOWARD A PROFESSIONAL PHILOSOPHY
FOR PHOTOGRAPHERS, EDITORS AND EDUCATORS
Indiana
Indiana University, 1991, 274 pp.

Monroy, Rebeca
Poniatowska, Elena
San Vicente, Victoria
BAILES Y BALAS
Ciudad de México 1921-1931
Archivo Fotográfico Díaz Delgado y García
Archivo General de la Nación
México
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
1991, 44 pp.

Monsiváis, Carlos (presentador)
ESPEJO DE ESPINAS, Pedro Meyer
Colección Río de Luz
México
Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 85

Mraz, John
LA MIRADA INQUIETA
Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996
Centro de la Imagen
México
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,
1996, pp.142

Newton, Julianne Hickerson
IN FRONT OF THE CAMERA:
EXPLORING ETHICAL ISSUES
OF SUBJECT RESPONSE
IN PHOTOGRAPHY
Austin
University of Texas at Austin, 1992, 245 pp.

Ortiz Monasterio, Pablo (compilador)
LA ÚLTIMA CIUDAD
México
Casa de las Imágenes, 1996, 80 pp.

Paoli, J. Antonio
COMUNICACION E INFORMACION
Perspectivas teóricas
Tercera edición
México
Trillas: UAM, 1990 (reimp.), 132 pp.

Rogelio Alvarez, José *et al.*
ENCICLOPEDIA DE MEXICO
Tomo IV
3a. ed., México
Ed. Enciclopedia de México, 1978, 1079 pp.

Rojas Soriano, Raúl
GUIA PARA REALIZAR INVESTIGACIONES SOCIALES
7a. ed. México,
Ed. Plaza y Valdés, 1991, 286 pp.

Rojas Soriano, Raúl
MÉTODOS PARA LA INVESTIGACION SOCIAL
10a. ed, México
Ed. Plaza y Valdés, 1990, 124 pp.

Shehadi, Ramiz
QUIMICA PARA FOTOGRAFOS Y FORMULARIO
El proceso en blanco y negro
Colección Chucumite
Xalapa
Facultad de Artes Plásticas
Universidad Veracruzana, 1984 pp. 218

Stelzer, Otto
ARTE Y FOTOGRAFIA
Barcelona
Colección Mass Media
Ed. Gustavo Gili; 1981, 247 pp.

Tibol, Raquel
EPISODIOS FOTOGRAFICOS
México
Libros de Proceso, 1989, pp. 318

Tibol, Raquel
LA ESCRITURA: TRECE FOTOGRAFOS MEXICANOS
Fotografie Forum Frankfurt, 1992, 70 pp.

Universidad Autónoma de Chapingo
Consejo Editorial
EL PODER DE LA IMAGEN LA IMAGEN DEL PODER
Fotografía de prensa del porfiriato a la época actual
Universidad Autónoma de Chapingo
1985, 180 pp.

Vilches, Lorenzo
LA LECTURA DE LA IMAGEN.
Prensa, cine, televisión
México
Ed. Paidós Mexicana
Serie Paidós Comunicación
1991, 248 pp.

Vilches, Lorenzo
PROBLEMAS FILOSOFICOS
DE UNA SEMIOTICA DE LA IMAGEN
(Inédito)
Universidad Autónoma de Barcelona
1990

Vilches, Lorenzo
TEORIA DE LA IMAGEN PERIODISTICA
2a. edición, Barcelona
Ed. Paidós Ibérica
Serie Paidós Comunicación
1993, 287 pp.

EL RETRATO FOTOGRAFICO
Manual de Fotografía
México; Kodak, 1990, 45 pp.

FRANZ MAYER, FOTOGRAFO
Colección Uso y Estilo
Museo Franz Mayer; México
Artes de México, 1995, 83 pp.

MANUALES DE FOTOGRAFIA
México; Kodak, 1989, 45 pp.

VECINOS. DOS CARAS DE UNA MONEDA
120 imágenes problemática México-USA
entre Tijuana y San Diego
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
1991, 30 pp.

HEMEROGRAFIA

Castellanos, Alejandro (1995)

A contracorriente...

La fotografía en Xalapa

Cuartoscuro

Revista de fotógrafos

Año II, número 12

mayo-junio

Cuartoscuro

México

pp. 4-32

Consejo editorial (1993)

Premio... por llegar tarde

Marcelo Cervantes

Cuartoscuro

Revista de fotógrafos

Año I, número 1

junio-julio

Cuartoscuro

México

pp. 7-9

Gola, Patricia (1996)

El gran Metinides

Luna Córnea

Número 9

Centro de la Imagen

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

México

pp. 80-86

Hernández, Manuel de Jesús

Historia política de la foto

UnomásUno

Mayo 9, 1996

México

p. 14, Sección Cultural

Jiménez, Adriana (1993)
En el ring de Víctor Mendiola
Cuartoscuro
Revista de fotógrafos
Año I, número 1
junio-julio
Cuartoscuro
México
pp. 19-23

Massé, Patricia y Arnal, Ariel (1995)
Nacho López, cronista en blanco y negro
Luna Córnea
Número 8
Centro de la Imagen
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México
pp. 32-40

Mraz, John (1995)
Embalsamar el pasado
Cuartoscuro
Revista de fotógrafos
Año III, número 15
noviembre-diciembre
Cuartoscuro
México
pp. 4-13

Rodríguez, Luis Humberto (1995)
Héctor García, fotógrafo de la ciudad
Luna Córnea
Número 8
Centro de la Imagen
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
México
pp. 61-65

Ruiz, Blanca (1993)
Hernández-Claire:
luz detrás de los escombros
Cuartoscuro
Revista de fotógrafos
Año I, número 1
junio-julio
Cuartoscuro
México
pp. 10-18

Zamarripa, Roberto (1996)
José Antonio López Pantoja
exhibe, que ya es bastante
Cuartoscuro
Revista de fotógrafos
Año III, número 16
enero-febrero
Cuartoscuro
México
pp. 16-23

AGRADECIMIENTOS

Ningún volumen podría contener las palabras suficientes para manifestar mi reconocimiento, gratitud y sincero aprecio afectuoso para todos los que han vivido junto a mí haciendo que el hilo de mi vida se entreteja en forma tal que nunca me arrepienta de estar aquí.

Sean mis acciones las que impriman en su ánimo mi respeto y admiración. Lo único que hoy deseo es que, en caso de que las circunstancias me hagan estar lejos o no verles más, haya un par de manos ajeno al mío para levantarlos en el momento que lo necesiten, palpar y sufrir el llanto y gozar los momentos que con ese objetivo lleguen a lo largo de la vida. Ello, en caso de que me sea imposible continuar a su lado.

Que ninguna situación en esta vida abra lapsos en los que se dude que lo que se hace aquí y ahora queda sin recompensa. Mi deseo, para todos, es que el Dios que hasta hoy me ha sostenido y sobresaturado de bendiciones les hable al oído y les diga lo que hasta hoy me ha repetido con sobriedad y veracidad: "No temas, yo te ayudo".

No poseo ningún recurso para hacer entender al corazón y el pensamiento jerarquía alguna cuando se trata de ustedes, mis amigos. Por ello sólo tengo la irremediable opción de escribir una lista y asegurarles que ella responde a la poca capacidad de memoria que me ofrece la mente y al invisible resorte del alma. He procurado rubricar el agradecimiento con la primera razón que siento, de la piel hacia dentro, para expresar mi gratitud por compartir la vida conmigo.

Al Poderoso, quien constantemente me sorprende por hacer todas las cosas mucho más abundantemente de lo que pido y entiendo.

A Graciela Martínez Espinobarros y Ponciano Moreno García, por ser, existir y estar y hacerme vivir cada día.

A Francisco Moreno Martínez por ser mi mentor, consejero, apoyo y protector.

A Ana Martínez Espinobarros por dar la vida, en vida, por mí.

A Lore Espinobarros Mosso, por estar.aquí.

A Dalila Contreras Vergara, por mostrarme la verdad del párrafo inverosímil de la escritura proverbial. (18:24)

A Sonia Vergara de Contreras, Salvador Contreras Martínez, Sonia C. Martín, Norma Luz, Salvador y Guillermo Contreras Vergara, por darme alojo en su corazón.

A Blanca Patricia Galindo y Abdías Sánchez Baltazar, por soportar.

A Esperanza Baltazar Ramírez, Rosendo Sánchez Cedillo, Joel Sánchez, Laura Sánchez y Alberto Candía, por su guía.

A la congregación de la Iglesia Metodista "El Divino Salvador", por recibirme al nacer de nuevo.

A la congregación de la Iglesia Metodista "Elm", el Coro Unido Emanuel y los integrantes del Grupo de Alabanza, aún hoy anónimo, por hacerme vivir.

A Ana Lydia Flores Marín y Lucy Sánchez Padilla por resistir conmigo el vendaval.

A todos los amigos que con su música me enseñaron el profundo lenguaje de la emoción.

A Rodolfo Ruiz Rodríguez, porque lo único que he recibido de ti son oportunidades.

A Carlo Pini, Edwins García, Rocío Rivera, Mónica Arteaga, Alejandro Mondragón, Fernando Pérez, Arturo Luna, Isabel Tobón, Blanca Estela Roque, José Carlos Bernal, Rodolfo Pérez y Margarito García, por su ejemplo como profesionales y por mostrarse en la acción como verdaderos amigos.

A los ministros de la Iglesia Metodista de México, Iglesia Bautista y congregaciones donde se mostraron ante mí como ejemplos en el hecho y la palabra.

A Chela Nava de Torres, Gilda Vela Capdevilla, Rosario Pérez Lozano, Enrique Clemente y todos los integrantes de la generación 1996-1998 de la Maestría en Letras Iberoamericanas de la Universidad Iberoamericana, Plantel Golfo-Centro, por los primeros auxilios y el tratamiento de recuperación.

A los *tíos y primos* engarzados en el compañerismo generacional: Familias San Martín Brieke, Archundia Fernández, García Abad, Ramírez Valdés, Corte Carrasco y Velázquez.

A todos los compañeros de generación, pertenecientes a las Ligas de Jóvenes e Intermedios, por darme los mejores años.

A todos los que con su sonrisa, consejo y oídos me han invitado a vivir el siguiente momento.