



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y
Sociales

La enseñanza del fotoperiodismo en un entorno
digital

Tesis

que para optar por el grado:
de maestro en comunicación

Presenta:

Jaime Chalita Miranda

Tutor: Maestro Felipe López Veneroni

Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

México, D.F. Noviembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

***A mi esposa Karla
y a mi pequeña hija Tania***

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México: mi casa y hogar por más de dos décadas.

Al Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales y a Román Vázquez Choreño por las facilidades y el apoyo administrativo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el respaldo y apoyo económico durante el desarrollo de esta investigación.

A mis lectores y sinodales: Doctor Julio Amador Bech, Doctora Elvira Hernández Carballido, Doctor José Ángel Garfias Frías y Doctora Areli Adriana Castañeda Díaz, por sus comentarios a esta investigación.

A mis profesoras: Doctora Carmen Millé Moyano, Doctora Fátima Fernández Christlieb y Doctora Verónica Mondragón García, por las enseñanzas recibidas.

A los fotoperiodistas Francisco Mata y Marco Antonio Cruz por sus aportaciones.

A mi tutor y profesor, Maestro Felipe López Veneroni, quien con gran paciencia y dedicación guió esta investigación a buen puerto. Mi eterno agradecimiento por los consejos, aportes teóricos y demás enseñanzas a lo largo del camino.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. El fotoperiodismo en el entorno digital	6
1.1 Unidad 1.....	6
1.2 La fotografía.....	9
1.3 El fotoperiodismo.....	15
1.4 La objetividad en el fotoperiodismo.....	19
1.5 Tergiversación de la imagen fotoperiodística.....	24
1.6 Las tecnologías digitales del fotoperiodismo.....	28
1.6.1 Tecnologías de producción.....	30
1.6.2 Tecnologías de distribución.....	33
1.6.3 La impresión digital.....	37
Capítulo 2. La interpretación y la construcción de la realidad en el fotoperiodismo	39
2.1 Unidad 2.....	39
2.2 La narración a través de la fotografía.....	44
2.3 La Triple Mímesis.....	48
2.4 Mímesis I: La preconfiguración del mundo a través de nuestra percepción.....	49
2.5 Mímesis II: La configuración de la imagen fotoperiodística.....	54
2.6 Mímesis III: La refiguración de la imagen fotoperiodística.....	64

Capítulo 3. La interpretación de la imagen fotoperiodística.....	69
3.1 Unidad 3.....	69
3.2 Las mujeres de X'oyep.....	74
3.2.1 Contexto histórico.....	74
3.2.2 El estilo fotoperiodístico.....	76
3.3 La composición de la fotografía Las mujeres de X'oyep.....	80
3.4 La recepción de la fotografía.....	85
Capítulo 4. Propuesta para la enseñanza del fotoperiodismo	
en un entorno digital.....	90
4.1 Programa de estudios.....	90
4.2 Actividades de enseñanza-aprendizaje por unidad.....	95
Conclusiones.....	101
Anexos.....	106
Bibliografía.....	111

Introducción

México tiene una larga tradición en la fotografía periodística y documental. Esta va desde los primeros estudios fotográficos del siglo XIX, los fotógrafos que acompañaban a los ejércitos en la Revolución Mexicana, hasta los fotoperiodistas que hoy arriesgan su vida para documentar la “guerra contra el narco”.

No obstante esto, no hay en el país una enseñanza a nivel universitario dedicada a esta profesión (sólo existe una educación técnica de la fotografía avalada por la Secretaría de Educación Pública). Por esto, el fotoperiodismo se estudia dentro de las licenciaturas dedicadas al periodismo o a la comunicación.

Hasta hace unas décadas el fotoperiodismo se aprendía en las redacciones de los periódicos. Los aspirantes a fotoperiodistas pasaban por un proceso de puestos escalonados hasta conseguir su primera orden de trabajo. Es en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado cuando, poco a poco, se empieza a incorporar el fotoperiodismo a los planes de estudio de estas licenciaturas.

Sin embargo, pocos fueron los fotógrafos que egresaron de las universidades con el conocimiento suficiente para ejercer su profesión. El sistema de enseñanza en las redacciones de los diarios se mantuvo idéntico hasta la incorporación de la tecnología digital y el “giro” empresarial en los periódicos.

Si bien el periodismo impreso siempre ha sido una empresa, no fue sino hasta principios de este siglo que hombres de negocios y políticos comenzaron a interesarse por los medios de comunicación impresos. Los diarios empezaron a contratar a egresados de universidades y a cambiar la imagen de los periodistas: corbata, saco, falda o tacones y título universitario fueron requisitos para laborar en diarios como *El Reforma*.

Hoy la información que aparece en los periódicos se refiere más a los intereses económicos de algunos grupos sociales que a la problemática de los sectores desfavorecidos de la sociedad. Hoy la dimensión social del periodismo parece desaparecer en favor de intereses particulares.

Por otra parte, la incursión de las tecnologías digitales en los diarios transformó el periodismo: las máquinas de escribir en las redacciones dieron paso a las computadoras; los cartones políticos ya no se dibujan en papel sino en programas especializados y las fotografías ya no se procesan en el cuarto oscuro.

Esta serie de cambios en los medios periodísticos obligó a replantear la enseñanza del fotoperiodismo—y del periodismo en general—en la academia. Las condiciones empresariales, el uso de las tecnologías digitales y los cambios sociales y políticos en el país hicieron necesaria que las instituciones académicas realizaran una revisión de los programas que imparten.

En México existen mil seis escuelas de comunicación¹, de las cuales han egresado 166 mil alumnos y en la mayoría de estas instituciones educativas se enseña periodismo. Dos de estas instituciones son pioneras en la enseñanza del periodismo en México: la UNAM y la Escuela de Periodismo Carlos Septián García.

La Escuela Carlos Septián García, creada por Luis Beltrán en 1949, fue la primera en ofrecer estudios de periodismo en México. Sin embargo a pesar de la larga trayectoria de este instituto, el fotoperiodismo se enseña de manera técnica a través de dos asignaturas: *Fotografía I y II*². Estas materias se complementaban con prácticas de revelado y ampliación en el cuarto oscuro, el cual dejó de utilizarse en las redacciones de los diarios quince años atrás.

¹ Hidalgo Toledo, Jorge. Desafíos y competencias digitales (S/F) Centro de Investigación Para la Comunicación Aplicada. Facultad de Comunicación, Universidad Anahuac. En <http://www.slideshare.net/jhidalgo/desafos-digitales-educativos>

² Impartí estas dos asignaturas en esta Escuela de 2007 a 2010.

En la Universidad Nacional Autónoma de México hay tres Facultades donde se enseña periodismo: la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, la Facultad de Estudios Superiores Acatlán y la Facultad de Estudios Superiores Aragón. En 1951, por instancias del Lucio Mendieta, se crea la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales—que posteriormente sería Facultad—en donde se impartían los estudios correspondientes a la licenciatura en Periodismo.

En la Facultad de Ciencias Políticas son dos las asignaturas donde se enseña el fotoperiodismo: *Fotografía Periodística y Periodismo Gráfico*³. En la primera el programa de estudios está dedicado al aspecto histórico y al análisis del discurso fotoperiodístico; mientras que en la segunda, con un programa que data de los años 70 del siglo pasado, se intenta abordar los aspectos técnicos de la fotografía de prensa.

En el nuevo plan de estudios (2012) para la licenciatura de comunicación de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán se contempla la enseñanza de la imagen fija a través de la materia *Fotografía y Diseño por Computadora* que, como su nombre lo indica, está dedicada al uso del software de edición para imágenes digitales.

En la Facultad de Estudios Superiores Aragón se imparte la asignatura de Fotoperiodismo. Esta tiene como objetivo principal aplicar las técnicas fotográficas en la elaboración de imágenes periodísticas. Aunque también se considera en el programa de la materia los procesos de manipulación de la imagen fotográfica.

Uno de los pocos intentos en México por sistematizar la enseñanza del fotoperiodismo de forma no institucional estuvo a cargo de Ulises Castellanos, director de fotografía de la revista *Proceso* de 1993 a 2005. Esta propuesta está contenida en el libro *Manual de Fotoperiodismo. Retos y Soluciones*.

La propuesta de Castellanos incorpora las opiniones de varios fotoperiodistas contemporáneos, sin embargo presenta algunas inconsistencias entre las que se

³ Asignatura obligatoria para los estudiantes de la especialidad de periodismo en los medios que actualmente imparto en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

encuentra la creencia de que el fotógrafo es imparcial ante los hechos sociales dejándolo como un simple operario de la cámara fotográfica.

Los programas de estudio y propuestas que hemos presentado se centran en la parte técnica de la fotografía o bien en la parte histórica del medio, pero ninguna toma en cuenta que la actividad del fotoperiodismo es una actividad de comunicación, entendida ésta como la construcción de campos semánticos a partir de los cuales orientamos ciertas acciones, establecemos formas de interacción en el mundo social y, además, a partir de los cuales interpretamos la realidad en la que estamos inmersos.

Con respecto a las tecnologías digitales, hay que enfatizar que si la enseñanza del fotoperiodismo no recoge los retos y las particularidades que las estas tecnologías plantean en los más diversos campos de conocimiento y la práctica, se corre el riesgo de que éste se diluya en la brecha digital, en el entendido de que si no se enseñan las tecnologías digitales, la práctica del fotoperiodismo no podría realizarse en un mundo de flujos informativos digitales.

La brecha digital a la que nos enfrentamos como profesores es precisamente que al Internet se le considera como la enciclopedia más grande que existe. El Internet “enseña” las habilidades técnicas de la fotografía, la composición y hasta consejos para “ser” buen fotógrafo⁴. Sin embargo, lo que no dice la red es cómo buscar, filtrar, seleccionar, aceptar o rechazar toda esa información.

Los cambios realizados en la prensa y el uso de las tecnologías digitales deben ser incorporados a la práctica educativa. No solo porque el alumno requiera de estas destrezas y habilidades para obtener un trabajo, sino para encausar éticamente el uso de estas tecnologías que resulte en mejores seres humanos.

⁴ Una página web <http://altfoto.com/2011/10/cinco-consejos-para-ser-tomado-en-serio-como-fotografo> realiza una supuesta sistematización de cómo puede uno llegar a ser buen fotógrafo: *“Te compraste la cámara. Leíste los manuales y viste los tutoriales. Tus amigos te dicen que tienes talento; y sin embargo, te siguen pidiendo que llesves la cámara a todos lados, y que tomes las fotos del grupo. Sientes que no sobresales, y que la gente no termina de reconocer que lo tuyo con la fotografía va en serio”*.

La enseñanza del fotoperiodismo debe contener los dos aspectos esenciales de este medio. Por un lado, el universo de la imagen (los aspectos técnicos como el grano, pixel, la exposición, obturación, etcétera) y, por otro, la semántica de la imagen (el contenido periodístico de la misma que se expresa en la interpretación del mundo en el que vivimos). En otras palabras: técnica y expresión las cuales son inseparables sea fotografía analógica o digital.⁵

En la propuesta docente para la enseñanza del fotoperiodismo en un entorno digital se presentan tres unidades en donde el alumno obtendrá conocimientos teórico-conceptuales y herramientas prácticas para entender y realizar imágenes fotoperiodísticas con contenido social relevante.

En la primera unidad se exponen conceptos básicos y el contexto social en que se desarrolla la actividad periodística. El alumno llegará a conocer los diferentes usos de la fotografía y la práctica del fotoperiodismo en los medios impresos y electrónicos. Así como a identificar las tecnologías digitales que intervienen en la práctica del fotoperiodismo.

En la segunda unidad se le proporcionará al alumno conocimientos teóricos, a través de la *Triple Mimesis* de Paul Ricoeur, para entender la importancia que tiene la percepción de la realidad para interpretar el mundo y fotografiarlo. Además, conocerá cómo se realiza la narración de una historia a través de la fotografía.

En la tercera unidad, el alumno identificará las fotografías que forman parte de la cultura icónica del fotoperiodismo en México y en el mundo. En esta última unidad se propone que el alumno elabore un fotorreportaje tomando en cuenta los conocimientos adquiridos en las dos unidades precedentes. Dicho trabajo también deberá ser presentado a través de las tecnologías digitales como el podcast (fotografías presentadas en video para su publicación en Internet).

⁵ El aspecto técnico de la fotografía se reduce, en gran parte, a “apretar botones”, ya que actualmente las cámaras que usan los fotoperiodistas son digitales y aprender su funcionamiento requiere algo tan simple como la lectura de un manual en internet. En todo caso es en la semántica de la imagen (la expresión) donde se ejerce la profesión del fotoperiodista.

Capítulo 1

El fotoperiodismo en el entorno digital

1.1 Unidad 1

Programa de estudios de la materia: Fotoperiodismo		
Unidad 1		
Horas de impartición: 30	Teóricas: 20	Prácticas: 10
<p>Descripción:</p> <p>La actividad del fotoperiodista se desarrolla bajo un contexto histórico-social y tecnológico que debe ser estudiado para poder entender el desarrollo y aplicación de la misma. Para esto el alumno deberá comprender los diversos usos que se le dan a la fotografía actualmente así como, las tecnologías digitales que han transformado esta actividad. En esta unidad el alumno conocerá la relación entre periodismo e imagen y el uso de la fotografía como referente de la realidad.</p> <p>Objetivo Particular:</p> <p>Durante la Unidad 1 el alumno llegará a:</p> <ul style="list-style-type: none">• Conocer los diferentes usos de la fotografía y la práctica del fotoperiodismo en los medios impresos y electrónicos, así como establecer las tecnologías digitales que intervienen en la práctica del fotoperiodismo.		
<p>Contenido Temático:</p> <p>Unidad 1. El fotoperiodismo.</p> <p>1.1 La fotografía.</p> <p>1.2 El fotoperiodismo.</p>		

- 1.3 La situación actual del fotoperiodismo.
- 1.4 El mito de la objetividad.
- 1.5 Tergiversación de la imagen fotoperiodística.
- 1.6 Tecnologías digitales del fotoperiodismo.
 - 1.6.1 Tecnologías de producción.
 - 1.6.2 Tecnologías de distribución.
 - 1.6.3 La impresión digital.

Bibliografía Básica para la Unidad 1:

- Baeza, Pepe.** (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona España.
- Benjamin, Walter.** (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México.
- Bourdieu, Pierre** (compilador). (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen. México.
- Costa, Joan.** (2008). *La fotografía creativa*. Editorial Trillas, segunda edición. México.
- Freund, Gisèle.** (1976) *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976.
- Fontcuberta, Joan.** (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Editorial Gustavo Gili, SL. Colección GGMínima. Barcelona, España.
- (1997). *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Vilches, Lorenzo.** (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Ediciones Paidós. Barcelona, España.
- Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental.** (2008). *Ireri De La Peña* (coordinadora). Siglo XXI Editores, colección Diseño y Comunicación. México.
- Atlas ilustrado de fotografía digital.** (s/a). Dirección editorial: Isabel Ortiz. Susaeta ediciones.

Bibliografía Complementaria para la Unidad 1:

- Belting, Hans.** (2012). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. España.

Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de textos José Muñoz Millanes. Pre-textos, cuarta edición. España.

Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Actividades didácticas:

- Exposición oral:.....(**X**)
- Exposición audiovisual:.....(**X**)
- Ejercicios dentro de clase:.....(**X**)
- Ejercicios fuera del aula:.....(**X**)
- Lecturas obligatorias:.....(**X**)
- Trabajo de investigación:.....(**X**)
- Prácticas de taller o laboratorio:..()
- Prácticas de campo:.....(**X**)

Procedimiento de evaluación:

- Exámenes parciales:.....()
- Examen final escrito:.....()
- Trabajos y tareas fuera del aula:.(**X**)
- Exposición por los alumnos:.....(**X**)
- Participación en clase:.....(**X**)
- Asistencia:.....(**X**)

*La aparición de la imagen fotográfica digital
presupone unos nuevos usos, contextos y
finalidades que obligan, cuanto menos, a una
revisión conceptual de los términos y relaciones
implicadas en la representación visual estática
de la realidad.*

Hugo Doménech Fabregat

1.2 La fotografía

Joan Fontcuberta define el acto de fotografiar con una metáfora: *Los espejos por tanto, como las cámaras fotográficas se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética. Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.*⁶

Esta fascinación por “extraer lo invisible” y fijarlo en un soporte cambió la forma en cómo conocemos y lo que conocemos de nuestra realidad social y entorno natural. Al respecto Gabriel Meraz Arriola nos dice: *Nunca como ahora el poder de la imagen fue tan decisivo en la experiencia perceptiva que tenemos del mundo.*⁷

La fotografía es un producto y un invento de la civilización tecnológica del siglo XIX. Ésta ha tenido desarrollos en diversas aplicaciones que van desde de la investigación, la ciencia, el arte, hasta documentar a la sociedad, también ha sido generadora de otras técnicas que—como el cine—se han ido convirtiendo en importantes fundamentos de nuestra cultura visual.

⁶ Fontcuberta, Joan. (1997). El beso de Judas. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 41

⁷ En *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 89

La fotografía es—por su uso en diversas actividades profesionales, sociales y científicas—uno de los elementos principales de la comunicación visual (incluso la imagen fotográfica, en algunas sociedades industrializadas, acompaña a las personas desde que nacen hasta que mueren) motivo por el que presenta una complejidad muy particular como fenómeno multifacético.

El uso de la fotografía está extendido a casi todas las áreas de conocimiento: pensemos en la astronomía, la geografía o la medicina, todas ellas disciplinas que usan la imagen fotográfica como representación de algo “exacto”. O las imágenes que se conservan, como documentos de valor histórico, de vestigios arqueológicos descubiertos hace cien años.

Para definir la fotografía podemos hacerlo desde su etimología griega: *phôs*, *phôtos*⁸ (luz) y *grapein* (grabar). Sin embargo esta combinación de vocablos (que se empezó a usar años antes del invento de la fotografía para referirse a tratados acerca de la luz) no nos describe con exactitud este medio y tampoco, por la definición técnica que se refiere a la *formación de imágenes permanentes mediante proyección de luz reflejada o transmitida por cuerpos luminosos sobre una capa fotosensible*⁹ o sensor óptico.

Sin embargo, la fotografía—nos dice el investigador y fotógrafo catalán, Joan Costa—es una expresión individual y creativa: una emanación de la sensibilidad y un hecho de comunicación. Costa define la función de la fotografía, para efectos analíticos, como un documento de la realidad o una producción artística. Pero no es la única dualidad que la fotografía tiene, ya que es *a la vez un medio y un mensaje; un fenómeno de masas y un selfmedium: un producto de consumo y un medio de expresión individual; un mass media para la experimentación y creación artística*.¹⁰

⁸ Enciclopedia del Idioma. Martín Alonso. Aguilar, México 1991.

⁹ Diccionario Enciclopédico de las Artes Gráficas. Barcelona, España, 1981 Pag 261

¹⁰ La fotografía creativa. Editorial trillas. México, Distrito Federal. Página 6

Esta doble función de la fotografía es, en sí misma, la doble función de la imagen: ésta *tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material*¹¹. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Hans Belting especifica que la imagen es...*más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva*¹²; aunque por otro lado, requiere de un soporte para su concreción en el mundo material.

En la imagen fotográfica la cámara captura un fragmento del mundo, sin embargo ésta es, al mismo tiempo, el resultado de una técnica aplicada de acuerdo con un determinado método. *En un caso, la imagen es un rastro del mundo; en el otro, una expresión del medio que la produce...De este modo las imágenes se entienden como imágenes del recuerdo y de la imaginación con los cuales interpretamos el mundo*¹³.

Esta dualidad es la que ha permitido a la fotografía ser al mismo tiempo arte y documento, memoria y expresión para aficionados y profesionales. También nos lleva a dos de los grandes debates en la fotografía que se plantearon casi desde su invención: ¿Es la fotografía una arte? Y el segundo (que atañe más al estudio del fotoperiodismo) ¿La fotografía es una copia fiel de la realidad? Estas dos visiones, que aparentemente están rebasadas en el ámbito académico, han moldeado la percepción que tenemos del fotoperiodismo.

El primero de estos debates fue planteado a mediados del siglo XIX por algunas corrientes de intelectuales europeos quienes clamaban al nuevo descubrimiento como auxiliar de la pintura: *Saber si el aparato fotográfico no era más que un instrumento técnico, capaz de reproducir las apariencias de manera puramente mecánica, o si había que considerarlo como un auténtico medio de expresar una sensación artística individual, caldeaba las mentes de los artistas...*¹⁴

¹¹ Belting, Hans. (2012). Antropología de la imagen. Editorial Katz. España. Página 39

¹² Ibíd. Página 14

¹³ Ibíd. Página 263

¹⁴ Freund, Gisèle. (1999). La fotografía como documento social. Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 67

En palabras de Walter Benjamin...*esta disputa fue la expresión de una transformación de alcance histórico universal de la que ninguno de los contrincantes estaba consiente.*¹⁵ Porque al no darle a la fotografía categoría de arte desde su creación, este medio fue usado para la reproducción (personas, cosas, obras de arte y sobre todo la reproducción de la realidad), hecho que fue aprovechado por los periódicos de finales del siglo XIX para incorporar—en la medida que la tecnología lo permitía—a la fotografía en sus ediciones.

Benjamin dice que *Cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas*¹⁶ y así, a mediados del siglo XIX aparecen las primeras fotografías de lugares “exóticos” como Egipto o Siria que se exhibían en salones privados o galerías. La imagen fotográfica permitió que las personas conocieran lugares donde nunca habían estado y rememoraran hechos pasados de su propia biografía.

Sin duda, como señala Pierre Bourdieu, *nada se opone más directamente a la imagen corriente de la creación artística que la actividad del fotógrafo aficionado, quien a menudo exige a la cámara fotográfica hacer en su lugar el mayor número de operaciones, identificando el grado de perfección del aparato que utiliza con su grado de automatismo*¹⁷. Esta actitud hacia la fotografía persiste hasta nuestros días a través de las cámaras digitales en los teléfonos celulares y/o dispositivos portátiles.

La disputa por otorgarle a la fotografía la cualidad de arte se centró, sobre todo, en el automatismo de la cámara fotográfica: si el aparato realiza la reproducción sin la intervención de la mano del hombre, cómo puede ser arte. Y si para tomar una fotografía el operario de la cámara solo necesita apuntar y disparar, cómo puede compararse la fotografía a las demás artes como la música o la pintura. Para manipular una cámara, el

¹⁵ Benjamin, Walter. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca. México. Página 63

¹⁶ *Ibíd.* Página 54

¹⁷ Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen. México. Páginas 21-22

operario no supone ni la cultura transmitida por la escuela ni el aprendizaje de un oficio (Bourdieu 1979, 21).

En el siglo antepasado nuevas formas de expresión surgieron de los avances tecnológicos que permitieron a la fotografía convertirse en un acto más común: los aficionados y profesionales de otras disciplinas artísticas hicieron suyo el nuevo invento proclamando para sí su uso. Esto prolongó hasta los años treinta del siglo pasado que fuera considerada un arte que retrata luz y sombras, detalles o simplemente cosas, sin otro fin que el de ver y explicarse el mundo a través del visor de la cámara fotográfica.

Que la fotografía fuera considerada un arte no eliminó las demás corrientes que se venían desarrollando desde sus inicios, sino que ganó libertad y capacidad de creación propia. Hoy en día es posible encontrar libros con fotografías de bellos paisajes como lo hacían los naturalistas del siglo XIX o ver la influencia de los *pictorialistas* en algunos estudios fotográficos de boda.

El desarrollo de la fotografía de “realidad” fue posterior a estas corrientes. Una de las razones fue que la técnica fotográfica no permitía las exposiciones cortas para poder “congelar” a las personas en movimiento. Fue sólo hasta que se comprendió el potencial documental de la fotografía que sociólogos como Lewis Wickes Hine (1874-1940) o Jacob August Riis (1849-1914) comenzaron a documentar la marginalidad de las ciudades de fines de siglo y principios del XX.

No solo fueron los ambientes urbanos los que se empezaron a documentar, también los conflictos armados: la guerra civil norteamericana (Matthew Brady) o la de Crimea (Roger Fenton). La reproducción mecánica de la fotografía se introduce en el periodismo y *es un fenómeno de capital importancia. Hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su la calle, en su pueblo*¹⁸.

¹⁸ Freund, Gisèle. (1999). La fotografía como documento social. Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 96

La “realidad” en la época de su reproductibilidad técnica o la necesidad humana de documentar su existencia. Y esto nos lleva al segundo debate: ¿Es la realidad lo que la cámara fotográfica captura? Joan Fontcuberta nos dice que el fotógrafo *no nos ofrece la realidad, tan solo una interpretación debida a la elección de un punto de vista y al despliegue de un dispositivo de representación*¹⁹.

Este dispositivo de *re-presentación* miente porque está en su naturaleza mentir. Concretamos materialmente la imagen que vimos-percibimos desde nuestra cultura o sociedad a través de una técnica determinada. Sin embargo, *el efecto de realismo derivado de sus cualidades miméticas y la objetividad científica que ofrecía la cámara extendió rápidamente la ilusión de una neutralidad implícita en las fotografías*²⁰.

Pero no podemos reducir el acto fotográfico a una simple dicotomía como la verdad y mentira. Este acto es la interpretación del mundo de quien se encuentra detrás de la cámara. Es una forma de “ver la realidad” que está determinada por los contextos histórico, social y económico del individuo (véase Capítulo 2).

Es posible que el lector de un diario o consumidor de imágenes en los medios de comunicación no le interese este debate o simplemente nunca se lo haya planteado, la razón: *La imagen es lo verosímil por excelencia y, por tanto, crea en el que la percibe una cierta experiencia, un estado de certidumbre, o sea, la convicción de que “lo que yo pienso a través de lo que veo”, es realidad, es lo real y no una imaginación artificial*²¹.

Mucho es lo que ya se ha discutido²² sobre estos dos temas. Los argumentos en contra de la fotografía como arte y en contra de la subjetividad en la imagen parecieran muy lejanos ahora ¿Por qué revivir estos debates cuando los argumentos en contra se han acallado desde hace tiempo en el mundo académico? Porque en la práctica del

¹⁹ Fontcuberta, Joan. (2011) Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 20

²⁰ Gabriel Meraz Arriola en Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental. (2008). Ileri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 92

²¹ Costa, Joan. (2008). La fotografía creativa. Editorial trillas. México, Distrito Federal. Página 27

²² Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (décadas de los 70 y 80 del siglo pasado) sirvieron para debatir estos dos temas desde la perspectiva del mundo hispano parlante. Además, la gran mayoría de los autores citados en la bibliografía actualizan estos debates.

fotoperiodismo, el fotógrafo es un reportero gráfico, no un artista y se le pide que retrate la “realidad objetiva” para un medio de comunicación.

1.3 El fotoperiodismo

Las condiciones técnicas óptimas para que la imagen fotográfica hiciera su aparición en las páginas de los diarios se dieron en las últimas dos décadas del siglo XIX. *Aunque casi contemporáneos con la invención de la fotografía fueron el nacimiento y el fenómeno del crecimiento de la prensa ilustrada.*²³ Estas ilustraciones eran grabados en madera que, ocasionalmente eran hechas a partir de una fotografía de forma artesanal.

El procedimiento mecánico que permitió la impresión de la fotografía en la prensa se llamó *medio tono* y gracias a éste se publicó, en el *Daily Herald* de Nueva York (4 de marzo de 1880), la primera fotografía en un periódico. Sin embargo, los fotoperiodistas tuvieron que esperar a que la propia imagen se convirtiera en historia que narre un acontecimiento en una serie de imágenes (Freund. 1993, 99).

La labor del fotoperiodista así como su definición han cambiado con el tiempo, y con las corrientes estilísticas y periodísticas prevalecientes en un determinado momento. Actualmente entre las más aceptadas—en las últimas décadas del siglo pasado y que todavía siguen vigentes—en el gremio periodístico y en la academia se encuentran definiciones como: *periodismo ilustrado con fotografías o; Fotoperiodista: de fotógrafo y periodista.*²⁴

Sin embargo no podemos decir que los criterios estilísticos y de contenido del fotoperiodismo son los mismos de la revista *Life* (mediados del siglo pasado), que fotografías de guerra y sangre que año tras año ganan concursos internacionales como el *World Press Photo*. Ni comparar los fotorreportajes de la agencia *Magnum* contra las

²³ Newhall, Beaumont. (2002). Historia de la fotografía. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 249

²⁴ Diccionario General Del Periodismo. Martínez de Souza, José. Paraninfo. Madrid, 1981

imágenes que ilustran las páginas de los diarios mexicanos. Por eso lo primero será definir al fotoperiodismo en la actualidad.

Jorge Claro León define al fotoperiodismo como *una actividad profesional, ejercida por comunicadores, que mediante un sistema propio de expresión en imágenes, cumple la función de interpretar la realidad social, a través de diversos discursos simbólicos sustentados en estructuras formales específicas*²⁵. Aunque estamos de acuerdo en esta definición Jorge Claro no toma en cuenta que los mensajes producidos para las páginas de un periódico no siempre se refieren a las problemáticas sociales.

Si bien podríamos atribuirle a toda imagen fotográfica que una empresa periodística publica—ya sea producida por ella misma o adquirida—el término de *fotografía de prensa*, la imagen *fotoperiodística* es *de entre las producidas o adquiridas por la prensa...la que se vincula a valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política y económica y demás, asimilable por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones*.²⁶

En efecto, no todo lo que se publica en un periódico tiene relevancia para explicar o comprender conflictos o manifestaciones sociales. El periódico, como toda empresa, tiene intereses económicos. Sin embargo, para Pepe Baeza...*la dimensión colectiva, solidaria, está en crisis profunda y...las imágenes que divulga la prensa reflejan ese estado de cosas*²⁷.

Esta crisis de la imagen fotoperiodística es la expresión de la situación que atraviesa el periodismo: hay una falta de credibilidad, consecuencia de la concentración de los medios de comunicación en grandes emporios y de la dependencia de éstos a los intereses financieros. Los empresarios del periodismo utilizan a la fotografía, en su

²⁵ Jorge Claro León en *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI Editores, colección *Diseño y Comunicación*. México. Página 161

²⁶ Baeza, Pepe. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili. Barcelona España. Página 36.

²⁷ *Ibíd.* Página 10

cualidad de imagen-espectáculo, para reforzar la persuasión: *Cuando la imagen fotoperiodística atiende a los intereses empresariales o personales, puede tergiversar, torcer, parcializar, descontextualizar, ocultar la realidad y engañar al lector*²⁸ deliberadamente.

Actualmente presenciamos en México una concentración de los medios periodísticos. A pesar de haber una ley anti-monopolio, esta concentración llega a niveles de “pornografía” (en el sentido de que nada se oculta). Prácticamente no hay medios periodísticos independientes o más bien, y jugando con las palabras, todos son dependientes de alguna asociación como la *OEM* (Organización Editorial Mexicana), de las columnas que “periodistas” del *star system* mexicano publican en decenas de periódicos, o de agencias fotográficas como *Cuartoscuro* que tienen cooptado el mercado del fotoperiodismo.

Esta concentración de los medios periodísticos ha tenido repercusiones en los contenidos, tanto escritos como fotográficos, que se publican en los diarios. *El fotoperiodismo es una práctica controlado por la fuerza de los medios y por los intereses políticos y económicos, aunque a menudo la vigilancia se haga bajo pretextos éticos...el fotoperiodismo invita a mirar la fotografía como un compendio de fuerzas y no como un reflejo de la realidad*²⁹.

En un análisis empírico basta con ojear un periódico y darse cuenta de que el fotoperiodismo guarda muy poca referencia con la realidad económica y social de muchos sectores en país. A este respecto Diego Lizarazo dice: *El asunto de la ética icónica involucra de alguna manera un trazado muy vasto en que habríamos de preguntar por una civilización humana que mezcla, como lo hacemos, imágenes de jabones con masacres*

²⁸ García Maza, Ma. Del Carmen. (2005). Situación actual del fotoperiodismo. Espacios públicos, febrero año/vol. 8. Número 015. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México. Página 264

²⁹ Fontcuberta, Joan. (2011) Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 17 Citando a Cales Guerra

*terribles, sin que alcancemos a discernir sus implicaciones, deshaciendo su significado simbólico y humano.*³⁰

Sin embargo, sería erróneo pensar que los fotoperiodistas no asumen su trabajo con el compromiso de informar sobre hechos de relevancia o denunciar los atropellos que sufre el ciudadano de a pie. Pero los medios de comunicación responden a intereses económicos y políticos, en palabras de Jürgen Habermas no son “inocentes”:

*Una presunción necesaria para esa “presunción de inocencia” es que los medios de comunicación de masas mantengan la independencia editorial con respecto a la presión de los actores que disponen de poder político, económico y social*³¹.

Entonces es posible hablar de la pérdida de la esfera social en los periódicos ante las esferas públicas y económicas del Estado. Esto afecta notablemente al fotoperiodismo porque las imágenes que vemos en la prensa están al servicio del texto, comodines de encaje de las piezas de la página; imágenes parche, imágenes florero (Baeza 2007, 15), que pueden ser de tipo publicitario o propagandístico.

Estos contenidos se entremezclan en las páginas de los periódicos en una algarabía babélica (Habermas 2009, 154) donde la publicidad y los anuncios gubernamentales moldean el contenido periodístico. Así es posible explicar el por qué en una sesión de la Cámara de Senadores en México, hay diez fotoperiodistas esperando el saludo afable y ensayado de contrincantes políticos y, a unos metros de ahí, un grupo de niños en situación de calle son invisibles para los editores de fotografía.

Solo a partir de clasificar las fotografías que aparecen en las páginas de los diarios, será posible dimensionar y diferenciar la práctica del fotoperiodismo de las otras imágenes que aparecen en los diarios.

³⁰ Diego Lizarazo en *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 11

³¹ Habermas, Jürgen. (2009). *Ay Europa*. Editorial Trota. Madrid, España. Páginas 167-168. Para los fines de esta investigación utilizamos aquí solamente lo que dice el autor sobre los periódicos y, no así lo referente a la teoría de la acción comunicativa.

Pepe Baeza describe esta problemática así: *cualquier clasificación de imágenes en la prensa contemporánea debe de partir de la finalidad de uso que se da a esas imágenes, de las intenciones comunicativas sobre las que se elabora y difunde un mensaje visual...uso y contexto son pues, y no estilo, los requisitos para que una clasificación cumpla su cometido: clarificar.*³²

Entonces, podemos tener en las páginas de un diario distintos tipos de imágenes fotográficas: aquellas que por su producción son destinadas a promocionar artículos o servicios de empresas o gobierno (publicitarias o propagandísticas); aquellas que por su elaboración son destinadas a producir placer erótico (semidesnudos) y; aquellas que por su producción o encargo son publicadas para la comprensión de la realidad social (periodísticas). Será a éstas últimas a las que nos referiremos como fotoperiodísticas.

1.4 La objetividad en el fotoperiodismo

La objetividad es un bien común que se le ha imputado al periodismo. El ser imparcial ante los hechos que el periodista registra—a través de una grabadora, la cámara, la pluma o el uso de la memoria—se ha convertido en el “producto” que se ofrece a los lectores y también como una regla ética de la profesión.

La inclusión de la objetividad como base del periodismo es reciente si se le compara con la actividad humana y social de informarse e informar sobre hechos de relevancia en sus comunidades. Esta objetividad *sigue siendo uno de los elementos clave para comprender la ideología que sostiene el modelo liberal de la prensa*³³. Y es ésta, la prensa liberal, la que tiene fuertes vínculos con los sectores económicos y políticos de la sociedad.

³² *Ibíd.* Página 32

³³ Rodrigo Alcina, Miguel. (1993). *La construcción social de la noticia*. Paidós Comunicación, Barcelona, España. Página 165

Es también el modelo que regularmente se enseña en las universidades cuando se habla de periodismo. Si hacemos una breve lectura de algunos manuales de periodismo—que todavía se utilizan para la enseñanza—nos encontraremos con definiciones como estas: “El valor noticia es moralmente neutro” (Gomis, 1991, 77); la nota informativa es “objetiva, con ausencia de juicios, de opiniones y de apreciaciones personales” (Leñero-Marín 1986, 54)

A los fotógrafos de prensa también se les pide que sean objetivos. Basta con revisar los manuales de estilo como el de agencia EFE para constatar esto: *La foto periodística sigue los mismos principios de la nota escrita: debe reflejar la actualidad de la forma más fidedigna y objetiva posible—y sigue—su cámara siempre debe estar al servicio de la realidad, sin distorsionarla o manipularla*³⁴.

A los fotoperiodistas se les pide objetividad pero algo muy distinto sucede dentro de las redacciones y los departamentos de fotografía en los periódicos. *La fotografía original que llega a la redacción de un periódico es sometida a diversos procedimientos con el fin de adaptarla mejor a la información publicada; se aumentan detalles o se suprimen aspectos secundarios, se contrastan o iluminan otros etc*³⁵.

Cualquier sometimiento a la imagen capturada por el fotógrafo representa una alteración, no solo a la obra misma sino a la realidad captada o simbolizada por él. No obstante este “pequeño detalle” oculto de los ojos del lector de un diario, el periodismo se presenta como objetivo. Este procedimiento no comenzó con la era digital, cuando la fotografía se procesaba de forma manual se retocaba con pincel y pintura.

El departamento de dibujo—relata el fotorreportero de nota roja, Enrique Metinídes—tenía un frasco con pintura gris, pintura negra y su pincel. La foto ya estaba pero estaba muy ensangrentada, entonces empezaban a borrar todo lo que era la sangre del cuerpo y del piso, y luego pintaba el piso tal como estaba donde no hay sangre. Lo

³⁴ Libro de estilo urgente. Agencia EFE. (2012). Galaxia Gutenberg. España. Página 54

³⁵ Vilches, Lorenzo. (1987) Teoría de la imagen periodística. Ediciones Paidós. Barcelona, España. Página 85

*retocaba y cuando se publicaba ya no se veía sangriento. Era blanco y negro (fotos). Color no me publicaban*³⁶.

Hoy en día es más fácil realizar estos “retoques” a la realidad que capturó el fotógrafo por medio de *software* especializado. El recorte, la iluminación o el oscurecimiento de ciertas partes de la imagen se realizan con un solo *click* en la computadora. La forma ha cambiado (cuarto oscuro por programas digitales), pero el fondo no (“objetividad” para realizar la toma fotográfica).

No es el fotorreportero quien selecciona la imagen que se ha de publicar, son los editores. *Es un conflicto también muy grave con los editores de fotografía—habla Jesús Villaseca, fotoperiodista de La Jornada—que hoy en día los editores son diseñadores gráficos y por lo tanto no saben absolutamente nada de fotografía y muy poco de periodismo. Se les da a ellos la decisión de a qué tamaño va la imagen, qué imagen es la que se publica*³⁷.

La objetividad, por tanto, se presenta como la neutralidad del periodista ante los hechos que, paradójicamente, él mismo interpreta. Sería como dice Durkheim, tratar los hechos como cosas. Sin embargo, la fotografía es una representación de la realidad no la realidad misma...*Ver una imagen es percibir en ella un espacio representado, ficticio, imaginario pero que se refiere al espacio real, gracias a ciertos indicios análogos*³⁸

Cuando hablamos de objetividad en el fotoperiodismo ¿Podríamos referirnos al control que ejercen los editores y dueños de periódicos sobre los fotógrafos? Un reportero que llega con su nota a la redacción puede ser obligado a cambiar el contenido de la misma si no satisface los requerimientos estilísticos e ideológicos del jefe de información. La fotografía es irrepitible, se hace en un tiempo y un momento determinados.

³⁶ Metinides, Enrique. (2013). Plática con Enrique Metinides entrevistado por José Luis Martínez. Museo de Arte Moderno, sábado 22 de junio de 2013.

³⁷ Villaseca, Jesús. (2012). Conferencia: Fotoperiodista de La Jornada. Jueves 15 de marzo 2012 FCPyS, UNAM.

³⁸ González Ochoa, Cesar. (1997) Apuntes Acerca de la Representación. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM.

Para comprender lo anterior podemos poner un ejemplo hipotético sobre una manifestación en las calles de la ciudad de México. De entre las miles de personas que marchan por una de las avenidas más importantes de la ciudad, se encuentra un grupo de inconformes que llevan cadenas, piedras y palos. Ellos se acercan a un grupo de uniformados que intentaran detenerlos. Los fotógrafos esperan a que los contingentes “choquen” y así tomar la foto.

¿Dónde se colocará el fotoperiodista para realizar su imagen? La noción de objetividad exigida por la empresa periodística le dirá que tiene que ser “neutral”. Si esto fuera así, todas las fotografías de “choques” entre la policía y los manifestantes, serían iguales. No hay neutralidad en la fotográfica, siempre se toma un punto de vista y una posición política e ideológica ante los hechos sociales.

Juan Pablo Aguilar Martínez y Ángeles Eraña describen este fenómeno de la siguiente manera: *a) cuando dos observadores miran la misma cosa, miran la misma cosa puesto que parten de la misma información provista por los sentidos, y... b) la diferencia en lo que ven no radica en lo que ven, sino en cómo lo interpretan*³⁹.

El fotoperiodista y actual director de fotografía de la revista *Proceso*, Marco Antonio Cruz menciona al respecto: *Yo no creo en el periodismo objetivo porque estás de un lado o estás del otro. Siempre he pensado que estoy del lado de lo que es lo justo o denunciar lo que yo creo que es injusto*⁴⁰.

Un fotógrafo nos muestra lo que habríamos visto en cierto momento, desde un cierto punto de vista, si tuviéramos la cabeza inmóvil y un ojo cerrado, y si viéramos con un equivalente de un objetivos de 150 o 24 mm, si viéramos las cosas en Agfacolor o en Trix-Pan revelado con D-76 e impreso en papel Ilford. Si nuestra visión funcionara como la fotografía, entonces veríamos las cosas como la cámara lo hace. (González 1997)

³⁹ Los problemas ontológico y epistemológico en el fotoperiodismo. Veracidad y objetividad. En *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 34

⁴⁰ Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013.

El acto fotográfico se realiza en un momento y un espacio únicos. La imagen se captura por la luz que las cosas o personas reflejan hacia el objetivo o lente de la cámara. Cuando esta luz llega al material sensible lo transforma, lo “impregna de luz” y queda fijado un momento en el tiempo y el espacio. Por otro lado, en la imagen digital la luz que llega al sensor se transforma en impulsos eléctricos que después serán convertidos en información numérica y de ahí a tonalidades, formas y colores.

Además de esto, la cámara fotográfica captura la imagen solo en dos dimensiones: ancho y largo; la tercera, que es la profundidad, se consigue a través de la manipulación de los controles de la cámara. Las manipulaciones técnicas son inherentes a la operación de la cámara fotográfica. Éstas son necesarias para obtener el resultado que de antemano hemos imaginado antes de obturar.

La noción de objetividad es un mito cuestionable. *No ha sido inmutable a lo largo de la historia la prensa...El reportaje objetivo se convirtió en el fetiche del periodismo norteamericano, pero en los años sesenta ya se empezó a criticar el concepto de objetividad basándose fundamentalmente en la manipulación de la información*⁴¹.

Hoy se habla más de imparcialidad que de objetividad (un cambio de términos que tal vez responda a los cuestionamientos contra la objetividad) en los medios periodísticos y ésta ha pasado a ser un ideal al que todo comunicador aspira. Ni una ni la otra son posibles porque el periodista o fotorreportero interpretan los hechos.

¿Sería factible que en la academia y en la práctica se hablara de filiación política e ideológica a un medio periodístico en vez de usar el de objetividad e imparcialidad, tomando en cuenta que esta actividad de informar se vincula a la interpretación de hechos sociales y que en el fotoperiodismo las imágenes se hicieran siempre desde la perspectiva de la persona atrás de la cámara fotográfica?

⁴¹ Rodrigo Alcina, Miguel. (1993). La construcción social de la noticia. Paidós Comunicación, Barcelona, España. Página 165

Es posible en la medida en que debates como el de la objetividad dejen de tener relevancia, tanto en la práctica como en la academia, y se entienda al fotoperiodismo como un acto de interpretación de hechos sociales por parte de una persona que utiliza este medio (cámara) para expresarse.

Pero también se requiere entender al fotoperiodista en su *relación tensa por un lado con el medio con que trabaja, medio que porta su propia carga ideológica, y por otro lado con una especie de estándar ideológico que marca también...una serie de expectativas bastante controladas sobre lo que debe resultar de cualquier proceso de producción de imágenes*⁴².

1.5 Tergiversación de la imagen fotoperiodística

La tecnología digital aplicada a la fotografía transformó la construcción, la lectura e interpretación de la imagen porque al tener un pixel (unidad mínima de la fotografía digital) que se puede modificar—en su tamaño, color, textura etcétera—éste puede o no tener referente con una cosa o persona en el mundo concreto.

Así, por ejemplo, tenemos fotografías de modelos en revistas o espectaculares con el cutis perfectamente liso o personajes públicos con una dentadura muy blanca. Incluso un pixel o toda una serie de ellos se pueden transportar de una imagen a otra. Por esta razón las personas que usan la fotografía para fines artísticos o publicitarios cuentan, actualmente, con herramientas que les permiten mayor libertad expresiva y creativa.

Pero también es la razón por la cual las fotografías son modificadas para “decir” algo que no es o, en otras palabras, para modificar la percepción y recepción de las imágenes que sirven como referentes a hechos sociales de importancia. Entendemos aquí, pues, a la tergiversación de la imagen como un acto premeditado y sin aviso al observador

⁴² Juan Antonio Molina. Ética y estética en un contexto de aparatos (o para otra filosofía de la fotografía) En *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 53

o lector de un medio de comunicación—por parte del fotógrafo, editor o dueño de un medio periodístico—para incidir en la interpretación de la realidad y en la formación de opinión.

La tergiversación se puede diferenciar de la “objetividad” porque en ésta última el debate se centra en un fotógrafo operador versus un fotógrafo intérprete; mientras que tergiversar, tiene implicaciones sociales mucho más profundas en lo que se refiera a la información: se presenta a la fotografía como un hecho “objetivo” que en realidad ha sido construido.

Podemos identificar al menos dos formas de tergiversar la imagen fotoperiodística: la que es representada como un hecho pero que en realidad no sucedió y; la que se hace o se modifica en programas de cómputo. Dos ejemplos nos ayudarán para identificar una problemática que se ha convertido en lugar común en la fotografía documental y periodística.

El primer ejemplo de tergiversación lo tomamos de un fotorreportaje, sobre la tribu de los *Tasaday*, que se publicó en el volumen 142, número 2, de agosto de 1972 en la revista *National Geographic*⁴³. En 1966 un cazador en Filipinas descubrió a una tribu nativa que vivía en la edad de piedra. Los *Tasaday* no conocían metales y tampoco cazaban o cultivaban la tierra. Consumían raíces y frutos, ranas, cangrejos y larvas que anidaban en los troncos podridos (Imágenes 1 y 1ª Fotografías de John Lanois, 1972, Mindanao, Filipinas)⁴⁴.

El gran impacto que los *Tasaday* causarían en mundo llegó primero con un programa televisivo realizado en 1971 por la *National Geographic*, al cual le seguiría el reportaje en la revista. *Los Tasaday se convirtieron en una atracción a nivel planetaria y las peregrinaciones a sus grutas comenzaron a incluir gente famosa...Pero tarde o*

⁴³ El caso de los *Tasaday* ha sido ampliamente estudiado por Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* (1997). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Aunque también es posible rastrearlo en algunas páginas web.

⁴⁴ Todas las imágenes se pueden encontrar en el Anexo.

*temprano todas las atracciones pierden su actualidad y, al cabo de los años la gente se fue olvidando de aquellos hombres de las cavernas*⁴⁵.

En 1986, algunos antropólogos consiguieron penetrar a la selva sin el permiso que otorgaba el gobierno filipino para localizar a la tribu y lo que encontraron fue a los *Tasaday* viviendo en una casa apartada a unos kilómetros de sus cuevas, vistiendo camisas y pantalones convencionales. Los falsos aborígenes reconocieron que todo había sido un montaje (Fontcuberta, 1997, 119).

Más de cuarenta años nos separan de este caso de tergiversación (que fue realizado cuando la fotografía documental y periodística era considerada un reflejo de la realidad). Sin embargo, el montaje de hechos sociales para los medios de comunicación se ha convertido en una práctica que algunos gobiernos han puesto en marcha con fines propagandísticos.

Un ejemplo contemporáneo lo podemos encontrar en la supuesta escenificación de la captura de Florence Cassez⁴⁶. Según la defensa de la ciudadana francesa, la captura de ésta fue orquestada por una agencia policíaca mexicana en complicidad con los medios de comunicación.

¿En dónde descansa entonces la capacidad del fotoperiodismo para informar sobre los hechos sociales? Diego Lizarazo nos dice al respecto...*podríamos decir que ante los ojos del intérprete, la ética de la imagen solo puede reposar en un pacto de honestidad que la sociedad establece con las estructuras mediáticas, porque en las condiciones de desarrollo tecnológico actuales es posible producir cualquier imagen como imagen factiblemente realista en términos iconográficos*⁴⁷.

Esto nos lleva al segundo caso de tergiversación: la imagen digital que se crea o se transforma a través de un ordenador y un programa especializado. En agosto de 2006 el

⁴⁵ Fontcuberta, Joan. (1997). El beso de Judas. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. Página 119

⁴⁶ Ciudadana francesa que fue acusada y juzgada en México por secuestro en 2005 y extraditada a su país de origen en 2013.

⁴⁷ Diego Lizarazo en *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Página 26

fotógrafo de Reuters, el libanés Adnan Hajj⁴⁸, realizó la fotografía del bombardeo israelí sobre el aeropuerto de Beirut, capital de Líbano. En la imagen se observa las llamas y el denso humo que los cohetes del vecino país habían dejado.

Tal ataque no se llevó a cabo. El fotógrafo *buscando primera plana, clona manchas de humo con photoshop* (copiar un pixel de una imagen y trasladarlo a otra) *sobre una foto de Beirut para multiplicar el impacto mediático del ataque israelí*⁴⁹. Este tipo de manipulación digital es usada, cada vez con mayor frecuencia, por oficinas de comunicación social y periódicos en México.

Un ejemplo de esto se dio cuando personal de comunicación social del gobierno Campeche manipuló digitalmente una fotografía de la gira de Felipe Calderón por Guatemala para que el gobernador campechano, Fernando Ortega, apareciera justo detrás del entonces mandatario. En ambos casos la fraudulenta imagen se descubrió por usuarios de blogs y redes electrónicas.

Sin embargo, no podemos conocer con exactitud cuántas y cuáles son en realidad las imágenes que son intervenidas digitalmente en los departamentos de diseño de los diarios y publicadas con fines periodísticos. Ante la reducción de plazas laborales para los fotógrafos y el aumento de los diseñadores y comunicadores gráficos en los periódicos, se empieza a incorporar en los diarios una nueva modalidad para obtener fotografías: la búsqueda y apropiación de imágenes en Internet y en las redes electrónicas como *Facebook*.

Este tipo de imágenes aparecen publicadas (tanto en medios digitales como impresos) sin créditos o, en el mejor de los casos, solo con una referencia de la red electrónica de donde se tomó. Hoy, todos los que usamos este tipo de interacción a través de la Web, somos virtuales productores de imágenes para los periódicos sin que éstos

⁴⁸ Este ejemplo lo tomamos del ensayo de Katya Mandoki, en *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI. México. Páginas 115-117.

⁴⁹ *Ibíd.* Página 115

realicen retribución económica alguna por derechos de autor y apropiándoselas para modificarlas digitalmente.

Si las publicaciones (o lo que se conoce comúnmente como línea editorial) de los periódicos responden a intereses económicos y políticos, las fotografías también. Los editores, jefes de información y dueños de los diarios buscan “imágenes a modo” que no contravengan esos intereses. En otras palabras se incluye en la publicación una fotografía que corrobore la información escrita. La tergiversación se realiza cuando los elementos formales que aparecen en la imagen no corresponden con dicha información.

La ética en el fotoperiodismo no debe ser prohibir temas o personas en diversas situaciones de desgracia sino informar sobre la intención, técnica, procedencia o fuentes de la imagen para darle la oportunidad al lector de reconocer o no sus propios intereses en tal o cual fotografía.

Para evitar que la frágil credibilidad que los lectores depositan sobre los medios periodísticos, *es necesario—dice Rebeca Monroy Mars— que el editor o el fotógrafo aclaren en el pie de foto la propuesta creativa, alterada o transformada para que ese documento presente también los signos sociales de su época, pueda ser publicado, no se censure a su creador, sin que el medio impreso pierda su credibilidad ante los ojos de sus lectores*⁵⁰.

1.6 Las tecnologías digitales del fotoperiodismo

La imagen digital ha tenido detractores desde sus inicios, principalmente entre los fotógrafos. El debate contemporáneo se centra en si se puede seguir llamando fotografía a este medio o no (por las características de captura de luz en un material no sensible y,

⁵⁰ *Ibíd.* Página 200

por la virtualidad en la que se presenta la imagen)⁵¹. Vale la pena señalar lo que el teórico de la imagen, Hans Belting, menciona:

*Los medios digitales en la actualidad modifican nuestra percepción, al igual que lo hicieron todos los medios técnicos que les antecedieron; sin embargo, esta percepción permanece ligada al cuerpo*⁵². En otras palabras, *nos armamos de prótesis visuales para que sean aparatos los que dirijan nuestra percepción*⁵³ pero ésta sigue produciéndose en nosotros.

Uno de los primeros fotógrafos mexicanos en utilizar como medio de expresión a la imagen digital fue Pedro Meyer, quien realizó—hace poco más de dos décadas—una serie de retratos en donde combinaba (a manera de collage) imágenes de su padre, de él y de su hijo. Hoy, más que un experimento, las tecnologías digitales son el vehículo por el cual se produce, distribuye e imprimen las imágenes fotográficas.

El fotoperiodismo no ha sido la excepción: no sólo las redacciones eliminaron el cuarto oscuro, sino que ahora los fotógrafos (que con anterioridad tenían que realizar varios viajes a la redacción para dejar el material a los laboratoristas) transmiten desde el “lugar de los hechos”, vía *wi-fi*, al departamento de fotografía (o de diseño) del periódico.

Este cambio ha tenido aspectos positivos y negativos: Por una parte ha permitido una mayor rapidez en la producción de información dotando al espectador de los diarios digitales del contenido informativo “en tiempo real” y; por otro, la falta de credibilidad en la imagen fotoperiodística debido al tratamiento digital—algunas veces con resultados poco éticos que tergiversan la realidad—en software especializado (véase apartado anterior).

Otro aspecto negativo para los fotoperiodistas ha sido la destrucción de sus archivos: negativos que se tiran a la basura porque los editores de los diarios no saben

⁵¹ Algunos autores como Joan Fontcuberta y Hans Belting, llaman a la fotografía digital como “posfotografía”.

⁵² *Ibíd.* Página 31

⁵³ *Ibíd.* Página 37

qué hacer con ellos. Esto le ocurrió al fotógrafo Daniel Mordzinski del periódico *Le Mond*. Dicho diario desapareció 27 años de trabajo fotográfico al reasignar el espacio que el fotoperiodista ocupaba.

A pesar de los cambios en el ejercicio de la profesión y el, cada vez más, evidente uso de la fotografía en los portales *Web* de las empresas periodísticas, *esta atención empresarial por la "imagen de la noticia"...no se corresponde con los interés de los estudios de la comunicación*⁵⁴. Ya que, por su carácter multidisciplinario, la fotografía es vista más como una técnica al servicio de los medios y no como un medio de expresión que al publicarlo o mostrarlo se convierte en comunicación.

Algunos autores⁵⁵ proponen una clasificación para analizar los componentes de la imagen fotográfica, sin embargo, con el fin de entender la relación entre las tecnologías digitales y la práctica del fotoperiodismo, se propone utilizar los siguientes criterios:

- 1) Tecnologías de producción
- 2) Tecnologías de distribución.

1.6.1 Tecnologías de producción

Las tecnologías de producción son aquellas que se refieren a la captura de la luz a través de la cámara fotográfica, así como, el retoque y reencuadre de la imagen en el cuarto oscuro digital: los programas especializados en la computadora. Estas tecnologías, que pueden aprenderse a través de los tutoriales que se encuentran en Internet o de los manuales que proporcionan los fabricantes, son importantes ya que de éstas depende la calidad de la imagen.

⁵⁴ Vilches, Lorenzo. (1987) Teoría de la imagen periodística. Ediciones Paidós. Barcelona, España Página 13

⁵⁵ Joan Costa, por ejemplo, clasifica los componentes de la fotografía en: A) Imagen; B) Un fragmento de realidad; C) Un soporte material; D) Un fotógrafo; Un elemento técnico y E) Un receptor. Costa, Joan. (2008). La fotografía creativa. Editorial trillas. México, Distrito Federal. Otros, como Peter Tausk hablan más bien de la importancia del blanco y negro o color para las imágenes de la prensa.

Si bien es cierto que la mejor cámara del mercado no “hace” la mejor fotografía, también es cierto que en la era digital una mejor óptica y sensor de captura proporcionan una imagen más nítida y por consiguiente, más detalles en la fotografía. Esta “guerra de nitidez” derivada de los diferentes modelos que los fabricantes colocan en el mercado para diferentes sectores de la sociedad.

A diferencia de la fotografía de film o analógica—en donde el mismo rollo se podía colocar en una cámara compacta o en una profesional—existen cámaras fotográficas digitales de gama baja o de gama alta. Las primeras tienen un sensor de captura pequeño y una óptica reducida y las segundas son las llamadas cámaras *réflex digitales* con objetivos intercambiables y un sensor de captura mucho más amplio.

El sensor de captura es una rejilla compuesta por un gran número de celdas electrónicas que capturan la luz y que la convierte en señales eléctricas. Estas señales se transforman en una serie de valores digitales creando un pixel (punto que contiene la información). La secuencia de señales pasa a través de un convertidor que le asigna un valor tonal en información numérica.

En la fotografía digital, igual que sucede en la de film o analógica, la calidad de la imagen está definida o delimitada por un tamaño o formato. En la cuadrícula del sensor los pixeles son de igual tamaño y tienen cuatro características básicas: resolución, dimensiones, profundidad de bits y modelo cromático⁵⁶.

Al tamaño del chip se la denomina resolución. Ésta define la cantidad de pixeles por pulgada o por centímetro que contiene el sensor y determina la calidad de la imagen. Cuando la resolución es baja, la imagen carece de definición y nitidez, además los bordes o líneas diagonales de un objeto aparecen escalonados e irregulares y se pueden ver los pixeles en la imagen fotográfica. La resolución determina también el tamaño de impresión ya que a mayor resolución, mayor tamaño de impresión.

⁵⁶ Atlas ilustrado de fotografía digital. (s/a). Dirección editorial: Isabel Ortiz. Susaeta ediciones. Madrid. Página 12

Debido a que los sensores se fabrican en tamaños determinados las resoluciones más utilizadas son: para las cámaras fotográficas de gama baja 72 ppi (iniciales de “pixels per inch”) y 300 ppi para para las cámaras de gama alta. La resolución de 72 ppi es suficiente para visualizar las imágenes en monitor de computadora y, 300 ppi son ideales para la impresión de una imagen más nítida. No son los millones de pixeles que contiene una cámara sino el tamaño de los mismos lo que proporciona la calidad.

Esto es fundamental para entender el fotoperiodismo en la actualidad, ya que editores y directores de las empresas periodísticas asignan a los reporteros la función de fotógrafos. El periodista polivalente—aquél que entrevista, redacta, investiga y además, realiza sus propias fotografías y videos para el medio—generalmente tiene una cámara de gama baja con una muy pobre calidad de imagen.

En numerosas ocasiones sucede que la plantilla de fotógrafos de un periódico no alcanza para cubrir las órdenes de trabajo del día. Ya sea por motivos de falta de personal o debido a la jerarquización para asignar órdenes de trabajo, los periodistas deben realizar las fotografías de sus propias entrevistas, editarlas y entregarlas a la redacción.

Las cámaras fotográficas de gama baja tienen otra característica que las hace inapropiadas para el periodismo: la luz no entra a la cámara por medio de la óptica, sino por captura directa al sensor. La óptica se encuentra dentro del objetivo incorporado a la cámara y puede ser intercambiable o fijo. Ésta permite una mayor nitidez y calidad en la imagen.

El objetivo es el “ojo” de la cámara y se compone de una combinación de lentes convergentes y divergentes de cristal o sintéticos, proyecta la imagen invertida vertical y lateralmente de la persona o cosa enfocada por el fotógrafo. En el interior del objetivo los rayos lumínicos se juntan y forman nítidamente la imagen al contrario de lo que sucede con los dispositivos (como teléfonos o reproductores multimedia) y con cámaras de gama baja.

1.6.2 Tecnologías de distribución

La fotografía democratizó el retrato—dice Gisèle Freund—y puso al alcance de la clase burguesa del siglo XIX lo que antes era exclusivo de las grandes monarquías europeas. Por su carácter técnico de realizar copias idénticas a partir de un original, la fotografía nació para ser exhibida. Ese fue el primer canal de distribución y pasó tiempo para que la imagen fotográfica empezara a ser mostrada en galerías y exposiciones.

Hasta la llegada de los equipos y accesorios digitales la fotografía necesitaba un soporte físico para ser observada, ya fuera a través de los impresos en las revistas o periódicos y carteles o en las impresiones que los aficionados realizaban en tiendas fotográficas y en improvisados cuartos oscuros de sus casas.

Los haluros de plata (material físico que se encuentra en un soporte plástico recubierto de gelatina) dieron paso a los píxeles electrónicos. Esto causó una revolución en el mercado mundial de la imagen fotográfica. Pero no fue sólo el mercado de las cámaras digitales el que se desarrolló vertiginosamente, toda la industria fotográfica lo hizo a la par.

La gran velocidad con que avanzó la tecnología digital obligó a que laboratorios, estudios fotográficos, agencias de publicidad y, en general, todo aquel que estuviera involucrado en la fotografía tuvieran que cambiar sus sistemas, equipos y hábitos de trabajo. El fotoperiodismo no fue la excepción: entre 1999 y el año 2000, casi todos los periódicos mexicanos de circulación nacional habían cambiado los cuartos oscuros por computadoras y equipos fotográficos digitales.

Esto tuvo consecuencias favorables y desfavorables para los fotoperiodistas. Entre los cambios favorables están aquellos que hicieron más rápido y menos tedioso su trabajo: el ir y venir de los fotógrafos a las redacciones para la entrega de rollos a los laboratoristas, como ya se ha dicho pronto fue remplazado por las entregas vía internet. Además, la posibilidad de ver la imagen directamente en la cámara le permitió seleccionar cuál de sus imágenes enviaría al departamento de fotografía.

La imagen digital transmitida momentos después de haber sido realizada, trajo consigo una reducción en las plazas laborales de los periódicos: técnicos laboratoristas fueron los primeros en abandonar el área de fotografía de los diarios. Posteriormente, por esta facilidad con la que se producían las imágenes, se redujo la plantilla de fotoperiodistas y se incrementaron los puestos de trabajos para diseñadores gráficos.

El recorte de personal en las secciones de fotografía no significó una reducción de las imágenes que aparecen en los diarios. Al contrario, se incrementó. Las agencias ocuparon un lugar importante en la producción de la imagen periodística, siendo *Cuartoscuro*—del fotoperiodista Pedro Valtierra—la que ha tenido un mayor desarrollo en la prensa mexicana.

Jesús Villaseca, fotoperiodista del periódico *La Jornada*, considera que la “mancha gráfica” en los medios de comunicación se redujo *es decir, cada vez nos publican menos por el exceso de información, pero también tenemos otra ventaja que son los medios digitales. Y en estos medios, el “boom” es hablar del slideshow o el podcast, que son trabajos fotográficos en multimedia, es decir, ya la fotografía aplicada con un poco de audios, con fichas informativas*⁵⁷.

La agencia fotográfica *Magnum* fue la pionera en la producción y distribución de podcast. Esta agencia se fundó en 1947 con la finalidad de difundir los fotorreportajes y ensayos fotográficos de sus miembros y desde el 2004 a través de *Magnum In Motion* en la red. Villaseca dice que hoy en día, *para hacer un multimedia tengo que meterme a investigar, saber redactar textos, saber de audio, saber de edición fotográfica y sobre todo de composición fotográfica y periodismo*⁵⁸.

Los podcast que *Magnum In Motion* exhibe gratuitamente (gracias a la *iTunes* de la empresa *Apple*), son videos sin una duración específica, musicalizados, con los comentarios del fotógrafo y sobre todo con fotografías fijas que corren a lo largo del

⁵⁷ Villaseca, Jesús. (2012). Conferencia. Fotoperiodista de La Jornada. Jueves 15 de marzo 2012. FCPyS, UNAM.

⁵⁸ *Ibíd.*

video. El contenido de estos podcast depende de la asignación que la agencia le dé al fotógrafo o de la propuesta que él mismo realice.

Las posibilidades tecnológicas que redujeron el número de fotoperiodistas en los diarios también abrieron la posibilidad de publicación y exhibición independiente a través de Internet: si anteriormente sólo se podía acceder a un público amplio con la publicación en medios impresos o la exhibición en galerías, hoy es posible hacerlo sin estar en la plantilla laboral de un periódico o revista.

Al respecto Marco Antonio Cruz dice que *si tú sientes que te cierran las puertas porque no te quieran publicar tu trabajo, puedes crear tu propio medio porque el fotógrafo debe de trabajar para la sociedad, finalmente todo lo que se hace, todo lo que se produce no es para tenerlo archivado, sino para mostrarlo a la gente.*⁵⁹

Conforme ha avanzado la tecnología se han explorado las posibilidades de los medios digitales. Al principio (antes de 1998⁶⁰) fueron las páginas *Web* de los diarios digitales; después, los blogs personales e institucionales, las redes electrónicas o grupos creado dentro de ellas—que permiten a través de links o directamente en páginas *Web* ver fotografías—y, más recientemente las Apps (abreviatura de *applications* en inglés).

En un Blog el autor, o un grupo reducido de ellos, escriben el contenido sobre el que los lectores pueden opinar. Se organiza de manera que lo último escrito es lo primero que se puede leer y a los comentarios de los lectores se les puede dar más o menos relevancia. *Un blog con una actualización frecuente suele tener un buen número de lectores habituales que, además, con su opinión en los comentarios pueden enriquecer el tema tratado en una determinada entrada*⁶¹.

Los blogs han perdido popularidad entre los usuarios de la red, estos se debe a la creación de *Twitter*, el cual es considerado un “mini *blogger*”. Sin embargo, podemos

⁵⁹ Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013.

⁶⁰ Antes de esta fecha las páginas *Web* no eran interactivas y, los usuarios de internet no podían publicar información como actualmente sucede.

⁶¹ Peña, Ismael; Córcoles, César; Casado, Carlos. (2006). El Profesor 2.0: docencia e investigación desde la Red. UOC Papers, Nº 3. UOC. En http://www.uoc.edu/uocpapers/3/dt/esp/pena_corcoles_casado.pdf

encontrar espacios como *Photojournalism Now*—que se actualiza desde Australia por la fotógrafa y escritora Alison Steven-Taylor—donde se publican artículos, entrevistas y, cada viernes una serie de fotografías de un fotorreportero en particular o de varios que reúnan imágenes del mismo tema.

Las *apps* fueron diseñadas para los dispositivos móviles, sean éstos teléfonos o reproductores multimedia. Una *app* es un software que “hace algo”: unos permiten ubicarnos geográficamente, observar las condiciones meteorológicas o ver las estrellas con los nombres de las constelaciones, etcétera. Pero es hasta ahora cuando se empiezan a usar como plataforma de exhibición para fotorreportajes.

La *apps* “La Ciudad de México” del fotoperiodista—con más de 30 años de experiencia en el medio—Marco Antonio Cruz, es un ejemplo de ello. Esta aplicación contiene videos en formato de podcast, entrevistas al autor y un centenar de fotografías que pueden ser vistas en los dispositivos móviles de Apple.

La doble tarea de un fotógrafo: tan importante como la toma fotográfica es la difusión de su trabajo por diversos medios. Actualmente la tecnología nos brinda la posibilidad de publicación en sitios web, redes sociales y libros digitales. Lo importante de las imágenes es que sean vistas por las sociedades, es cuando adquiere un sentido que justifica todo esfuerzo. Si bien su destino es para ser visto en una plataforma del voraz mercado tecnológico, es una vía más de difusión con su propio alcance y limitación⁶².

La tecnología digital que permite la distribución y exhibición de fotografías, es un hecho desde hace dos décadas, pero las plataformas en donde se realiza cambian constantemente de acuerdo a las preferencias de los usuarios. Por eso se propone las siguientes características para que una fotografía sea publicada a través de internet:

⁶² Presentación de la App Ciudad de México de Marco Antonio Cruz. 26 de junio de 2013, Museo Archivo de la Fotografía.

1. Resolución mínima (ver apartado Tecnologías de producción).
2. Fotografía fija o fotografía en video.
3. Pie de foto escrito o en audio.

1.6.3 La impresión digital

Desde su inicio la fotografía ha tenido en el soporte impreso el principal canal de distribución y exhibición. En la fotografía de film el impresor trabaja en el cuarto oscuro con químicos y soportes sensibles a la luz en un proceso artesanal y completamente manual. Hoy en día todo se reduce a calibrar los espacios de color o de grises entre la cámara, el monitor de la computadora y la impresora.

La forma de procesar las fotografías es una de las diferencias más notables entre el film y la tecnología digital. Voja Mitrovic, impresor de algunos de los más reconocidos fotoperiodistas (como Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Robert Doisneau y Sebastião Salgado), comenta que hasta un 80% de las imágenes son de él *aunque, aclara, cuando el fotógrafo ha hecho bien su trabajo, el porcentaje baja a 50. Esta cuestión es una guerra eterna entre ellos (los maestros de la lente) y nosotros (los impresores)*⁶³.

A pesar de la facilidad con la que se procesan las imágenes digitales hay algunos aspectos de éstas que contrastan con la fotografía de film. Uno de ellos—y que es muy notorio en la impresión—es el blanco y el negro absolutos que se presentan por la diferencia en la exposición que realiza a través de la cámara fotográfica.

Por ejemplo en una fotografía con un contraste alto o muy marcado entre el cielo con nubes blancas y sombras muy pronunciadas en la tierra, se puede suavizar con distintas intensidades de luz en la ampliadora y así obtener las formas que se impregnaron en el haluro de plata.

⁶³ La Jornada. Septiembre 8 de 2003. En línea <http://bit.ly/1aKnvoj> Consultado lunes 15 de julio de 2013.

En la fotografía digital un pixel blanco es un pixel sin información, aunque se subexponga digitalmente sólo podrá obtener una tonalidad grisácea. De igual manera con un pixel negro: tiene una sola tonalidad pero sin información. Por esta razón, la impresión en los periódicos de fotografías digitales con estas características no resulta muy adecuada para la mayoría de las situaciones.

La importancia de las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía no radica en programar una computadora o en apretar botones sino en el uso que podemos hacer de éstas para la expresión y narración de una historia. La capacidad del fotógrafo (del aficionado y también del profesional) para pensar y de observar los hechos sociales está siendo desplazada por el automatismo de las tecnologías digitales.

Aunque este automatismo facilita la producción y retoque de fotografías, mucho más que cuando no existía, el fotógrafo (y en especial el fotoperiodista) deberá de contar con un conocimiento amplio de la técnica fotográfica y utilizarla en beneficio de la expresión.

Capítulo 2

La interpretación y la construcción de la realidad en el fotoperiodismo

2.1 Unidad 2

Programa de estudios de la materia: Fotoperiodismo		
Unidad 2		
Horas de impartición: 24	Teóricas: 10	Prácticas: 14
<p>Descripción:</p> <p>La actividad del fotoperiodismo se realiza cada vez más a través de la interpretación y construcción de la realidad que de la fotografía directa. En esta última se considera al fotoperiodista como un operador de la cámara que sólo con oprimir un botón captura la realidad. Hoy, saber contar historias a través de la cámara es una de las condiciones fundamentales de esta actividad. Para realizar esto será indispensable que el alumno interprete la realidad y la represente en signos visuales y formas simbólicas que ayuden al lector, de un medio de comunicación, a comprender la problemática social del mundo en el que vive.</p> <p>Objetivo Particular:</p> <p>Durante la Unidad 2, el alumno llegará a:</p> <ul style="list-style-type: none">• Identificar como se realiza la narración de una historia a través de la fotografía. Además, comprender la importancia que tiene la percepción de la realidad para interpretar el mundo y fotografiarlo.		

Contenido Temático:

Unidad 2. La interpretación y la construcción de la realidad en el fotoperiodismo.

2.1 La narración de historias a través del fotoperiodismo.

2.2 La percepción de nuestra realidad.

2.3 Los elementos de la imagen fotoperiodística.

2.4 La interpretación de la imagen fotoperiodística.

Bibliografía Básica para la Unidad 2:

Amador Bech, Julio. (2011). *El significado de la obra de arte.* Coordinación de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. (2008). *La construcción social de la realidad.* Amorrortu editores. Vigésima segunda reimpresión. Buenos Aires, Argentina.

Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). *La fotografía: un arte intermedio.* Editorial Nueva Imagen.

Costa, Joan. (2008). *La fotografía creativa.* Editorial Trillas, segunda edición. México

Durand, Gilbert. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Editorial Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, España.

Ricoeur, Paul. (2013). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo XXI editores, séptima reimpresión. Primera edición en francés 1985. México.

Web, Jeremy. (2012). *Diseño fotográfico. Manuales de fotografía creativa aplicada.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Documentales:

James Nachtwey. War Photographer. (2001). Una película de Christian Frei. Color, 96 minutos.

Marco Antonio Cruz. (2010). *Imágenes y Palabras 01.* Una producción de Seminario de Investigación en Fotografía. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Francisco Mata. (2010). *Imágenes y Palabras 08.* Una producción de Seminario de Investigación en Fotografía. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Bibliografía Complementaria para la Unidad 2:

Belting, Hans. (2012). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. España.

Eco, Umberto. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Ediciones Debolsillo. México.

Actividades didácticas:

Exposición oral:.....(**X**)

Exposición audiovisual:.....(**X**)

Ejercicios dentro de clase:.....(**X**)

Ejercicios fuera del aula:.....(**X**)

Lecturas obligatorias:.....(**X**)

Trabajo de investigación:.....()

Prácticas de taller o laboratorio:.()

Prácticas de campo:.....()

Procedimiento de evaluación:

Exámenes parciales:.....()

Examen final escrito:.....()

Trabajos y tareas fuera del aula:.(**X**)

Exposición por los alumnos:.....(**X**)

Participación en clase:.....(**X**)

Asistencia:.....(**X**)

*La foto de prensa crea el acontecimiento.
Allí donde el fotógrafo decide apuntar
su cámara allí nace la escena informativa.
Esto es tan cierto que si cambiamos el punto
de vista o la escena, cambia el acontecimiento.*

Lorenzo Vilches

Una vez que se han definido los conceptos referentes a la fotografía y al fotoperiodismo y se han considerado las tecnologías digitales que intervienen en el proceso de producción y distribución del fotoperiodismo, surge algunas preguntas esenciales ¿Cómo se realiza una fotografía periodística? ¿Cómo se narra una historia a través de la fotografía? ¿Cuáles son los elementos compositivos que la imagen fotoperiodística debe tener y que el fotógrafo debe de interpretar?

La frase “la foto no se toma, se hace” en gran medida describe el proceso por el cual se realizan las imágenes fotográficas: el interés por el tema, el ángulo de toma, el encuadre y la manipulación de los controles que la persona detrás de la cámara elige, determinan el resultado de la imagen.

Sin embargo, un fotógrafo aficionado se preguntaría ¿Cómo es que se hace la foto si cuando “yo disparo” la imagen que veo sale en la pantalla de la cámara? Esta idea del “apunte y dispare” o “usted sólo tome las fotos y nosotros nos encargamos del resto”⁶⁴ se ha arraigado en la cultura fotográfica del aficionado desde finales del siglo XIX.

El automatismo que el foto-aficionado espera cuando manipula una cámara fotográfica es lo contrario a lo que algunos periodistas refieren sobre la imagen de prensa: *es sólo en la práctica donde se aprende el oficio del fotoperiodismo*. No obstante, sería un error creer que por tomar un curso de fotografía, ingresar a la planta laboral de un

⁶⁴ Frase publicitaria de las cámaras “Kodak”, que George Eastman pusiera en su pequeño negocio de la ciudad de Nueva York a finales del siglo XIX.

periódico, ponerse un chaleco y colgarse la cámara es suficiente para realizar imágenes con contenido social relevante.

Esto es como pensar que por tener una buena pluma (o una computadora de última generación) se escribirá un premio Nobel de literatura. Lograr imágenes de relevancia social se lleva a cabo por un proceso de reflexión e interpretación de la realidad que el fotógrafo realiza del mundo en donde vive.

Pero el trabajo de un fotoperiodista es muy diverso: la mayor parte del tiempo éste captura imágenes de conferencias y ruedas de prensa o presentaciones, en una palabra: retratos de personajes públicos que ayudan a ilustrar las noticias escritas. El glamour que comúnmente se asocia a esta profesión (el fotógrafo agazapado que apunta su cámara y logra una imagen premiada por el *World Press Photo*), rara vez se cumple.

Las órdenes de trabajo que el fotoperiodista recibe a lo largo de una jornada laboral varían desde cubrir una sesión de la cámara de diputados hasta un accidente vial o la presencia de un funcionario público en una comunidad; siendo más comunes las fotografías de políticos, empresarios, deportistas o personajes del espectáculo.

Si consideramos el fotoperiodismo en sus condiciones para el ejercicio profesional podemos enlistar tres actividades principales que, antes de la era digital, eran fundamentales para cualquier fotógrafo de un medio impreso:

- 1) Estar en el lugar de los hechos.
- 2) Tener la capacidad de capturar en una imagen el acontecimiento o, en otras palabras, contar con el equipo necesario (cámara, objetivos, tripie etcétera) para realizarlo.
- 3) Tener la posibilidad de publicarlo.⁶⁵

⁶⁵ Agradezco a Francisco Mata, fotoperiodista del periódico *La Jornada* (1986-92), quien me ayudó a esclarecer estos puntos. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 27 de julio de 2013.

Esas tres características ahora las tiene cualquier persona con un teléfono móvil puede cumplir con estas funciones. A pesar de esto, el fotógrafo aficionado tiene poco conocimiento técnico y expresivo, como dice Ricoeur *la fotografía inexperta, captura todo pero no conserva nada*⁶⁶.

Este se puede constatar cuando vemos noticieros donde la información se publica o se transmite gracias a las imágenes que los foto-aficionados hacen en las redes sociales virtuales o proporcionan a las empresas de comunicación. Si a eso le sumamos las cámaras de vigilancia en las ciudades, entonces el fotoperiodismo cada vez se encarga menos de capturar imágenes que antes eran exclusivas de su profesión.

Así, la práctica puede enseñar el oficio pero no a ser sensibles ante las realidades de otras personas. El fotoperiodismo cada vez se enfoca más a las historias y cada vez se aleja más de la foto oportunidad (o fotografía directa). El saber contar historias a través de la cámara es—sumada a las tres que mencionamos anteriormente—otra de las condiciones fundamentales del fotoperiodismo en la actualidad.

2.2 La narración a través de la fotografía

La narración de una historia en la fotografía se realiza a través de los elementos que aparecen en ella (personas o cosas). Sin embargo, la tecnología digital aplicada a la imagen fija cambió el modo en que los profesionales de la fotografía registran su entorno y sociedad. Hoy se habla más de diseñar una fotografía, que de tomarla. Hoy se habla más de construir la imagen, que de capturar lo que hay frente a la cámara.

Francisco Mata nos dice que la fotografía se consideraba igual a la realidad o una analogía de lo real. *Hoy se piensa diferente: la fotografía construye realidades*⁶⁷ o lo que es lo mismo, construimos historias. Esto significa que los fotógrafos pueden incluir o excluir

⁶⁶ Ricoeur, Paul. (2011). Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Siglo XXI editores, México. Página 54

⁶⁷ Mata Rosas, Francisco. (2013). Workshop “El Pulque”. Curso impartido en la casa del artista de Tlaxcala, Tlaxcala. Fecha 25-27 de julio de 2013

información, enfatizar o restar importancia a determinados contenidos utilizando para dicho fin la técnica fotográfica o elementos externos que se pueden incorporar a la imagen.

Esta construcción se hace entre dos polos: por un lado la idea ingenua de la objetividad y por otro, la manipulación deliberada que tergiversa el contenido de la imagen (Capítulo 1). En otras palabras, no podemos realizar una fotografía de prensa colocando la cámara y “disparando” y tampoco podemos inventar la información (sin aviso) que aparecerá en la imagen.

Sucede—comenta Mata Rosas—que cuando estamos hablando de lo analógico y lo digital pareciera que estamos hablando de cámaras, pero cuando lo hacemos, estamos hablando de estructuras de pensamiento...hay gente que trabaja con cámaras de placa pero su estructura de pensamiento es digital y, hay millones de personas que trabajan con cámaras digitales pero su estructura de pensamiento es analógica⁶⁸.

Dos ejemplos nos ayudarán a entender las estructuras de pensamiento para contar una historia a través de la fotografía. La primera es una imagen realizada en 1936 por Dorothea Lange (imagen 2) y; la segunda, del 2008, es un retrato al pintor mexiquense Luis Nishizawa que realicé⁶⁹ para la sección cultural del periódico *El Financiero* (imágenes 3 y 3ª Fotografía de Jaime Chalita, 2008).

Dorothea Lange fue una de las fotógrafas más importantes del siglo XX. Estudió fotografía a finales de la primera década del siglo pasado y, posteriormente abrió su estudio. Con la “gran depresión” norteamericana fue invitada por Roy Stryker, jefe de información de la *Farm Security Administration* de Estados Unidos, para documentar la pobreza en la que vivían millones de personas después de la debacle económica.

Lange se encontró a una familia viviendo en una carpa cerca de un camino en Nipomo, California y realizó una serie de seis imágenes de las cuales la última es

⁶⁸ Íd.

⁶⁹ Pongo este ejemplo porque me permite explicar cómo se hizo y cuáles fueron los elementos que se modificaron en la fotografía.

considerada como una de las mejores fotografías documentales de aquella época. ¿Cuáles fueron los elementos que Dorothea Lange suprimió o resaltó para narrar la historia de una madre y sus hijos en situación de pobreza?

Para su imagen final, la más conocida de su obra, Lange quitó los detalles del fondo y ocultó los rostros de los niños (que literalmente aprisionaban a su madre) logrando esconder sus cabezas lejos de la cámara. El foco ahora se encontraba en la expresión de la madre, que en un momento de recogimiento, miraba lejos tanto el fotógrafo como de los niños. Cuando Lange tomó esta fotografía no se dio cuenta de que un pulgar se entrometió en el primer plano de la imagen. Lange sintió que esto la arruinaba y más tarde retocó el negativo para borrar el pulgar ante la desaprobación de Roy Stryker. Para Stryker esto equivalía a manipular la verdad. La insistencia de Lange de borrar los detalles que distraían, confirma en qué medida esta clásica imagen de la fotografía documental fue arreglada y determinada por la fotógrafa.⁷⁰

En este ejemplo podemos ver cómo Dorothea Lange seleccionó un punto de vista, se acercó a las personas y, por medio de la técnica eliminó del negativo lo que, a su parecer, restaba impacto en la imagen. En el siguiente ejemplo veremos cómo se suprimieron o se incorporaron elementos para lograr contar la historia deseada por el fotógrafo.

La fotografía de Luis Nishizawa fue publicada en el periódico *El Financiero* como parte de una entrevista realizada al pintor por sus 90 años de vida. La cita fue en la casa-estudio de artista a la cual acudimos la reportera y yo. Mientras la entrevista se llevaba a cabo hice algunas fotografías. Al terminar le pedí al pintor que me llevara a su estudio con el fin de realizar algunos retratos.

El estudio del pintor se encontraba perfectamente ordenado, sin embargo no parecía estar “vivo”. En otras palabras, el maestro no había trabajado en él desde hacía tiempo. Por lo que le pedí (con la promesa de ordenar todo más tarde) mover los cuadros,

⁷⁰ Dorothea Lange. (2001). Editorial Phaidon. 55 series. Londres. Página 38. El texto se encuentra en inglés y fue traducido por Lillian van den Broeck, amiga y traductora de textos literarios.

marcos y pinceles para realizar una serie de imágenes, a lo cual él accedió. Así ordené los elementos que quería que aparecieran en la fotografía y quite los que no consideré necesarios.

Logramos contar historias a través de la fotografía por medio de los elementos que aparecen en ella pero éstos son sólo el reflejo de nuestras ideas, pensamientos y sensaciones que percibimos de nuestro mundo. Le damos un sentido al discurso visual a través de cierta técnica y con ciertas intenciones.

No basta con incluir o excluir los elementos visuales para narrar una historia y darle relevancia al contenido social. Para esto el fotoperiodista debe de interpretar los signos visuales de su época, ordenarlos en la imagen y, así lograr una comunicación simbólica que ayude al lector de un diario a entender su realidad.

Pero el fotoperiodista también debe de enfrentarse a lo que Pierre Bourdieu llama la oposición entre lo fotografiable y lo no fotografiable: *son indisociables del sistema de valores implícitos, propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística*⁷¹. Estos valores nos son dados a través de la cultura, de la familia o, en pocas palabras, de la época en que nacemos y corresponden al estilo⁷² propiamente dicho de la fotografía.

El fotógrafo y en especial el fotoperiodista documentan su realidad: son testigos de su tiempo. Las intenciones expresivas y comunicativas (narrar historias), que el fotógrafo tiene al hacer una imagen, se tienen que descifrar en *el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico*⁷³.

En otras palabras, interpretamos y contamos historias desde un contexto social específico de nuestro tiempo. Y este tiempo, este “estar aquí” se determina tanto social,

⁷¹ Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen. México. Página 23

⁷² Para Julio Amador Bech el estilo es la variabilidad de la expresión. *A través de él esa fuerza que es el origen de la expresión se hace patente, se pone de manifiesto*. Amador Bech, Julio. (2011). El significado de la obra de arte. UNAM. Página 50

⁷³ Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen. México. Página 23

histórica y culturalmente. Para entender cómo sucede esto, recurrimos a la *Triple Mímesis* planteada por Paul Ricoeur en una de sus obras fundamentales: *Tiempo y Narración*.

2.3 La Triple Mímesis⁷⁴

La triple mímesis es un acercamiento hermenéutico⁷⁵ para comprender el tiempo y la forma narrativa en los textos históricos y de ficción. Para entender la composición de la narración y su trascendencia en la cultura del ser humano, Paul Ricoeur propone tres puntos esenciales:

La mímesis I que es el antes de la obra. Los universos simbólicos de los cuales toma forma la cultura y desde donde nace la expresión; *la mímesis III* sería entonces el después de la obra, tanto la recepción (la catarsis Aristotélica) como la influencia de la misma en la forma de pensar y de sentir del autor y de sus contemporáneos.

La mímesis II es la obra en sí. *Es el eje del análisis; por su función de ruptura, abre el mundo de la composición poética e instituye, como ya he sugerido, la literalidad de la obra literaria* (Página 114). Así, Ricoeur propone un método de análisis que va de *un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado* (Página 115). El autor nos presenta así su hipótesis:

...entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humana en la medida en que se articula de un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (Página 113).

⁷⁴ Para este trabajo nos referimos en especial al primer tomo: Ricoeur, Paul. (2013). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI editores. México.

⁷⁵ *Incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dado por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar*. *Ibíd.* Página 114

Aunque la Triple Mímesis fue elaborada para el texto, sirve perfectamente para la narración visual. Ricoeur analiza—a través de ésta—la construcción de acciones y de representaciones del pensamiento simbólico de los textos de ficción e históricos. La imagen fotográfica es, en sí misma, la representación de una cosa o persona a través de signos⁷⁶ que simbolizan al mundo en que vivimos.

El fotógrafo tiene un contexto social específico (una pre-comprensión) al momento de elegir el motivo o situación para realizar la imagen; también, hace la fotografía con cierta técnica y composición (la dimensión semiótica ya que es la parte formal de la obra) aprendida en su época y su tiempo y; narra una historia para comunicarse con otros, que es recibida e interpretada de diversas formas (la dimensión semántica).

2.4 Mímesis I: La preconfiguración del mundo a través de nuestra percepción

La Mímesis I es el conocimiento que tenemos de nuestro mundo. De este mundo que está mediado primero por los signos del lenguaje y después por la cultura: los mitos y los símbolos de una sociedad en un tiempo y espacio determinado. Cualquier persona que se exprese a través de un medio (sea éste la escritura, pintura, cine, fotografía, etcétera) lo hará desde su tiempo y a través de su cultura.

Así como *el poeta no encuentra sólo en su caudal cultural la categorización implícita del campo práctico, sino también la primera formación narrativa de este campo* (Página 106), el fotógrafo se nutre de su entorno social y cultural para narrar historias a través de la cámara. Es, en otras palabras, su principal fuente de recursos para la imaginación y la expresión.

Paul Ricoeur nos dice que...*la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos*

⁷⁶ El signo gráfico media entre la cosa y nosotros. Cuando éste se aparta de representación se convierte en símbolo.

simbólicos y de su carácter temporal (Página 115). Esta pre-comprensión del mundo está mediada por el conocimiento que tenemos de él.

En los primeros años de vida los niños adquieren comprensión de este mundo por la educación que reciben en su primer círculo social y de las sensaciones que perciben con sus cinco sentidos. En otras palabras, la percepción que tenemos del mundo depende de los signos y símbolos que aprendemos en nuestra cultura y de cómo los experimentamos con nuestras propias sensaciones. Todos estos conocimientos, que se depositan en el idioma y en una cultura visual, forman un universo simbólico: una forma de percibir al mundo.

Norbert Elias dice que los seres humanos podemos experimentar el mundo de dos formas distintas...*se puede llegar fácilmente a la conclusión de que este mundo está formado por dos universos diferentes, uno de los cuales se caracteriza por la palabra clave "naturaleza", el otro por la de "historia" o "cultura".*⁷⁷

Esta primera forma de percepción, la natural que se realiza a través de los sentidos, es la que podríamos establecer como inherente a todos los seres humanos: el olfato, el oído, el gusto, la vista y el tacto; todos ellos llevan información al cerebro a través de receptores o neurotransmisores y éste los codifica como sensaciones.

Para Cesar González Ochoa la percepción de la realidad depende, en gran medida, de los sentidos y su jerarquización:

1. El tacto es el más realista, es el de la prueba.
2. El oído es continuo y penetrante, es más cercano y sugestivo.
3. La vista establece una relación de distancia crítica o de juicio porque se puede analizar y medir, ver es comparar.⁷⁸

⁷⁷ Elias, Norbert. (1994). Teoría del símbolo. Ediciones Península, Barcelona. Página 44

⁷⁸ González Ochoa, Cesar. (1997). Apuntes Acerca de la Representación. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM.

La vista es el sentido que nos muestra las cosas o personas de este mundo, es la prueba de que algo es “verdadero o real”. Esto se percibe así porque la vista funciona, fisiológicamente, igual en todos los seres humanos sin importar raza o género. *Como seres sociales, los seres humanos estamos en estrecha relación con el mundo visual; nuestra actividad intelectual depende de ella.*⁷⁹

La otra forma de percepción de la realidad es la histórica o cultural con la cual construimos socialmente nuestro entorno social y también natural (ya que la información que nos llega de nuestros sentidos es interpretada por los símbolos de una cultura determinada): así lo que es agradable para el olfato en una sociedad puede ser desagradable en otra.

La percepción que tenemos del sol, por ejemplo, es producto de la construcción social de la realidad: nuestra vista “observa” un círculo luminoso de color amarillo, rojizo o anaranjado que da calor y que aparece y se oculta por determinado tiempo; sin embargo, el sol ha sido una deidad en culturas pre-científicas y un cuerpo celeste de gas en otras. *Las experiencias ancestrales pueden depositarse en los conceptos de un idioma y pueden transmitirse así a lo largo de una línea de generaciones de longitud considerable.*⁸⁰

Ernst Cassirer, filósofo que a principios del siglo XX estudió las formas simbólicas, refiere que *el caos de las impresiones inmediatas se aclara y ordena para nosotros solo cuando las “nombramos”*⁸¹. O en otras palabras, la percepción social del mundo se construye cuando pasa por el lenguaje (signos y símbolos aprendidos en un tiempo y un espacio determinados) y el habla es entonces la expresión de las sensaciones producidas por esta percepción social.

Este proceso no es distinto cuando nos referimos a las imágenes. Hans Belting—que dedicó gran parte de su obra al estudio de las imágenes—dice que *nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tiempos más remotos*

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.* Página 50

⁸¹ Cassirer, Ernst. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica. México. Página 29

*imaginables, nuestros órganos sensoriales no se han transformado. A este hecho, contribuye de manera determinante la historia medial de las imágenes.*⁸² Entonces la información que el cerebro recibe de la vista se codifica biológicamente y se construye culturalmente.

Esto explica porque a pesar de haber movimientos sociales similares en todo el mundo (manifestaciones públicas de descontento, guerras, ecocidio, etcétera) y a pesar de que las fotografías de prensa tienen ángulos y composiciones parecidas, la recepción de dichas imágenes es diferente en cada región o país.

Un fotoperiodista hace imágenes para y dentro de su cultura y, éste debe de ser consiente desde dónde está fotografiando y para quién lo hace. No es lo mismo un fotógrafo mexicano que realiza un trabajo documental sobre la producción de leche en los establos de la comarca lagunera que un fotoperiodista hindú que realice el mismo trabajo en las planicies de aquel país: la recepción es diferente por ser universos simbólicos diferentes.

En este sentido Julio Amador Bech menciona que *Los signos visuales no son entidades semejantes a la realidad, sino construcciones simbólicas que obedecen a códigos de representación, definidos cultural e históricamente y que solo se pueden descifrar de manera cabal si se conoce los códigos culturales de representación a partir de los cuales se construyó la imagen*⁸³.

Estas imágenes se valen de *ciertos signos convencionales que no son, necesariamente, inteligibles universalmente.*⁸⁴ En efecto, siguiendo el ejemplo anterior la representación de la vaca en la cultura occidental moderna es el de un animal que produce leche y que es sacrificado para obtener carne de él. Mientras que en la cultura oriental, (sobre todo en algunas regiones de la India) este animal es considerado sagrado porque se relaciona con distintas deidades.

⁸² *Ibíd.* Página 28

⁸³ *Ibíd.* Página 55

⁸⁴ *Ibíd.* Páginas 119-120

*El ojo es un radar dice Joan Costa...su cometido no es el de registrar de forma pasiva los estímulos del exterior, sino el de cumplir una función fundamental de orientación en la integración del individuo en su mundo, que facilite la acción recíproca sobre éste. En el extremo, el ojo no está hecho para ver formas, sino para captar significados.*⁸⁵

El ojo del fotógrafo no es inocente. Explora su entorno y separa o aísla una parte de éste conforme a una intención de documentar tal o cual momento con tal cual técnica. Entonces la cámara fotográfica sólo es el instrumento para esta expresión; para la realidad percibida por alguien (las vacas para los hindúes y las vacas para los mexicanos). Pero la cámara no “ve” como el ojo del fotógrafo.

A diferencia del ojo humano, la cámara fotográfica captura la luz en planos de manera bidimensional (largo y ancho) en un soporte (digital o analógico) con determinadas medidas. Mientras el ojo se mueve voluntariamente en vigilia, la óptica de la cámara permanece fija; mientras el cerebro humano da percepción de profundidad a las imágenes que vemos, en la cámara hay que mover los controles para obtener esa sensación en un soporte bidimensional.

En este sentido la fotografía es la representación visual de una cosa o persona, sin que ésta llegue a ser una imitación o una copia. La manera en cómo se representa en la fotografía depende de su distancia, iluminación y orientación y, también de lo que sabemos de él (vacas-deidad en la cultura hindú o vacas-alimento en otras culturas), de nuestros prejuicios, hábitos e intereses. En el fotoperiodismo esto se traduce como una opinión, un punto de vista ante los hechos sociales.

Joan Costa nos dice que *la imagen es esencialmente un conjunto de causas de percepción, ligadas a la apariencia de las cosas y cristalizadas en su representación*

⁸⁵ Costa, Joan. (2008). La fotografía creativa. Editorial trillas. México, Distrito Federal. Página 114

*fotográfica*⁸⁶. De hecho la fotografía es una representación de la realidad tanto porque no es el cosa en sí y también, porque la cámara no “ve” como el ojo humano.

Amador Bech considera que la percepción en la obra artística *supone la transformación imaginaria de la realidad, su traducción a una lógica espacial distinta y, así, supone una reducción, una abstracción de una gran parte de sus características materiales, al ser transformadas, éstas, en convenciones gráficas simplificadas.*⁸⁷

Es en esta traducción de la realidad que hace el fotógrafo y que coloca en un espacio bidimensional donde se realiza la interpretación de un mundo, de un universo simbólico. Esta interpretación está mediada por un contexto y también por el compromiso que el fotoperiodista tiene con su sociedad y con el medio en donde trabaja o publica.

Por lo tanto la fotografía es la representación de un hecho que el fotógrafo considera importante de acuerdo a la percepción de la realidad que él tiene y, que a su vez, depende del universo simbólico en el cual está inserto. Al respecto habría que considerar lo que dice Gilbert Durand en su libro de la *Mitocrítica al Mitoanálisis: El hombre es el estilo, el hombre no es sino sus obras: la historia, las técnicas, los temas culturales no existen sino a través de la obra que los lleva, proyectándolos o expresándolos.*⁸⁸

2.5 Mímesis II: La configuración de la imagen fotoperiodística

Paul Ricouer considera a la mímesis II el acto mediador: *Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración* (Página 131). En otras palabras, la composición de la obra—en este caso de la fotografía—media entre el universo simbólico del autor y el del espectador: *Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración* (Página 131).

⁸⁶ *Ibíd.* Página 67

⁸⁷ *Op. cit.* Páginas 24-25

⁸⁸ Durand, Gilbert. (1993). De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra. Editorial Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, España. Página 168

Todo lo que se encuentra enmarcado en la obra sirve como mediación entre lo que el autor quiso decir o sintió en el momento de realizar la imagen y la comprensión que el espectador hace de la misma. En la fotografía, la mimesis II son los elementos compositivos que integran la imagen: formas, masas, etcétera.

Tanto en la fotografía como en la pintura hay unidades mínimas que forman masas y éstas, a su vez constituyen signos icónicos que son las representaciones del mundo (éstas pueden ser simbólicas o no) que el autor observa, experimenta y decide “capturar” en la cámara. Así, en un soporte físico o digital de un tamaño delimitado, configuramos la narración histórica, social, personal o biográfica de nuestra existencia.

Para hacer esta narración contamos con ciertos elementos mínimos, éstos serían: Grano o pixel, masa y forma.

Grano o pixel: En el capítulo anterior hemos hablado ya de los granos de haluro de plata y los pixeles digitales. Basta recordar que éstos son la unidad mínima de la imagen fotográfica: contienen, en el primer caso, una partícula física que ha sido transformada química y físicamente por la acción de la luz y; en el segundo caso, es información en código binario delimitada por un sensor óptico.

Masa: La masa, dice Joan Costa, *es un conjunto regular de granos (o pixeles) de igual densidad o diámetro. El equilibrio de su repartición crea la ilusión óptica de una superficie plana, homogénea y continua*⁸⁹. La masa es entonces una mancha de color o blanco y negro que ocupa un espacio en la fotografía y que se reconoce por ser homogéneo.

Forma: La masa o mancha por sí sola no podría representar a una persona o una cosa, sino que tiene una forma: Esta forma se representa como un *continuum* dentro de la imagen. Es el reconocimiento por parte del espectador que “algo” está representado en la

⁸⁹ Costa, Joan. (2008). La fotografía creativa. Editorial Trillas, segunda edición. México. Página 40

fotografía. *La forma de las cosas se define por la figura de su contorno...se separa de su fondo en la misma medida que existe entre ambos el mínimo contraste*⁹⁰.

Signos: Estos elementos primarios o mínimos de la fotográfica que mencionamos (grano o pixel, masa y forma) constituyen signos o representaciones visuales que reconocemos en la imagen. Cuando hablamos de signos visuales nos podemos referir a dos tipos⁹¹: los signos textuales y los icónicos.

El signo textual es virtual. Esto es que las letras que forman una palabra escrita no tienen relación con la cosa referida. Son convenciones socialmente aceptadas para denominar cosas o personas. La palabra fotografía, por ejemplo, es una convención social que se refiere a una imagen (digital o analógica) realizada con una determinada técnica, pero no es la cosa en sí. Estos signos, a su vez, se agrupan en oraciones que Ricoeur llama *acontecimientos del habla* y, además son polisémicas (tienen más de un significado).

Umberto Eco menciona que el signo icónico se puede entender como la reproducción *algunas de las propiedades del objeto representado*⁹². Pero el autor aclara que *si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto*⁹³. En otras palabras, los signos icónicos se pueden interpretar de diversas maneras dependiendo del universo simbólico y las referencias autor y del receptor de la obra.

El mismo autor proporciona un ejemplo en su libro *La estructura ausente: cómo identificamos a las cebras*—reflexiona Eco—lo más obvio para nosotros sería responder que identificamos a estos animales por sus rayas. Sin embargo, para una supuesta tribu africana que no conoce los caballos y sí a las cebras y las hienas (que también tienen rayas), el reconocimiento de las cebras se hará por la mandíbula o las patas.

⁹⁰ *Ibíd.* Página 42

⁹¹ Existen otra clase de signos visuales entre los que se encuentran las señas del lenguaje de sordomudos o los signos gestuales inherentes al ser humano como son los gestos de dolor, llanto o alegría. Sin embargo, aquí sólo nos referimos a los que se representan gráficamente.

⁹² Eco, Umberto. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Ediciones Debolsillo. México. Página 202

⁹³ *Ibíd.* Página 202

Por eso un signo—para Gilbert Durand—representa *la adecuación total* de lo que vemos en la imagen: esto es que si en la fotografía aparece un motivo perfectamente identificable por una cultura (un policía, por ejemplo), ese motivo no se confundirá con otro. Estos signos suponen un significado que es descifrado por un intérprete en una sociedad determinada.

Julio Amador Bech dice que *al identificar las figuras o signos visuales que se utilizan en toda la obra de arte para la representación de los seres o cosas, podemos analizarlos ordenándolos a partir de los conjuntos que forman, mismos que llamaremos motivos...Se articulan con el sentido de servir a la representación de ciertos aspectos de la realidad*⁹⁴.

La imagen fotográfica puede tener tres clases de motivos. Los primeros son aquellas cosas que se encuentran en la escena: montañas, prados, flores, edificios, aceras, etcétera y, que podemos llamar *objetuales*; la segunda clase se refiere a las personas, que podemos identificar a través de “*tipos*”. En la última clase de motivos encontramos las representaciones abstractas o alegóricas: la justicia, las señales de tránsito, el logotipo de una institución, etcétera.

Esquemas tipificadores: Si, por ejemplo, voy a tomar la fotografía de un policía, será la imagen de un representante de la ley, siempre y cuando tenga los elementos *tipificadores* que lo identifican como tal: uniforme, gorra, chaleco anti-balas, pistola, etcétera. O la fotografía de un profesor que evidentemente lo identificamos como tal cuando está al frente de un grupo de alumnos. *Yo aprendo al otro por medio de esquemas tipificadores...en cuyos términos los otros son aprehendidos y tratados*⁹⁵.

Esto nos lleva hablar de las “objetivaciones” (Berger-Luckmann 2011, 51) porque el mundo se nos presenta únicamente a través de ellas. Los signos⁹⁶ son objetivaciones de significación (uniforme, gorra, pistola del policía) y *significar es tanto aquello a lo que el*

⁹⁴ Op. cit. Página 56

⁹⁵ Clasificación que tomamos de Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. (2008). La construcción social de la realidad. Amorruto editores. Buenos Aires, Argentina. Páginas 46-47

⁹⁶ Según Berger y Luckman, estas objetivaciones del mundo cotidiano que se agrupan en sistemas de signos vocales, gesticulares etcétera.

*interlocutor se refiere, o sea, lo que intenta decir, y lo que la oración significa, o sea, lo que produce la unión entre la función de identificación y la función de predicación.*⁹⁷

Aunque, siguiendo con el ejemplo anterior, mi percepción de los policías dependerá también del grado de intimidad que tenga con estos “tipos”, la fotografía del policía será diferente si he tenido problemas con la ley que si, en cambio, el oficial es familiar mío. Por esta razón (habiendo dos fotógrafos colocados en el mismo lugar) no hay dos fotografías iguales de la misma situación.

Pero comparto con “los otros” un cúmulo social de conocimiento que me proporciona estos esquemas tipificadores (Berger-Luckmann 2011, 60) para enfrentarme a distintos problemas de la vida cotidiana. *Este conocimiento se encuentra dentro de otro más grande, que abarca nuestra biografía como individuos y sociedad: los universos simbólicos que se conciben como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales*⁹⁸. Y aquí es justamente donde el acto preconfigurado de la Mímesis I configura la obra.

Este universo simbólico determina, en gran medida, la elección de los motivos que fotografiamos. Fotografiamos lo que conocemos, lo que sabemos por medio de un cúmulo de enseñanzas que se han transmitido de generación en generación y, que cada vez que éstos se transmiten lo hacen con ciertas variaciones. *Un acto de discurso no es meramente transitorio y evanescente. Puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez en otras palabras*⁹⁹ o imágenes.

Tenemos entonces los motivos objetuales que se presentan en la fotografía y son fáciles de identificar para una cultura con un determinado universo simbólico. Se presentan en esquemas tipificadores organizados en motivos para representar aspectos de la realidad: un policía es un policía siempre que contenga los elementos con los cuales

⁹⁷ Ricoeur, Paul. (2011). Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Siglo XXI. México. Página 26

⁹⁸ Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. (2008). La construcción social de la realidad. Amorruto editores. Buenos Aires, Argentina. Páginas 123

⁹⁹ *Ibíd.* Página 23

lo identificamos y la manera como lo represento en la fotografía dependerá del grado de intimidad o conocimiento que tengo de ellos.

Representaciones abstractas o alegóricas: Los motivos abstractos o alegóricos son *La traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple*¹⁰⁰. En este sentido son convenciones sociales que permiten simplificar reglas, prohibiciones o metáforas que son necesarias para vivir en las sociedades contemporáneas. *Para significar la justicia o la verdad el pensamiento no puede abandonarse a lo arbitrario, ya que estos conceptos son menos evidentes que los basados en percepciones objetivas*¹⁰¹.

Tan necesarios son estos signos icónicos que si tuviéramos que representar la prohibición de fumar en un lugar público, habría que hacer una representación vívida de este hecho. En vez de hacerlo, tenemos un signo que representa un cigarrillo encerrado en un círculo rojo y cruzado por una línea. En el fotoperiodismo estos motivos, tanto los objetuales como los abstractos o alegóricos, nos permiten contextualizar una situación sin tener que explicarla en un pie de foto.

Ahora bien, todos los signos icónicos que constituyen motivos, sean alegóricos objetuales o esquemas tipificadores, se representan en la fotografía por medio de la composición. Componer es ordenar los distintos elementos en un espacio determinado para tener un sentido de unidad y orden. Este sentido está determinado por lo que nosotros queremos “decir” al realizar la fotografía.

Existen reglas de composición que remiten a la perspectiva y a un orden específico para colocar los elementos en la pintura y fotografía: regla de los tercios, proporción áurea, etcétera. Sin embargo, una fotografía periodística está determinada por el acontecimiento (tanto como el acontecimiento está determinado por el fotógrafo), y el uso de reglas no sería conveniente en la mayoría de los casos.

¹⁰⁰ Durand, Gilbert. (2007). La imaginación simbólica. Amorrortu editores. Buenos Aires, Argentina. Página 12

¹⁰¹ Ibíd. Página 12

El fotoperiodista determina la composición de los elementos no sólo por la oportunidad o la relevancia del personaje, sino también por la opinión, prejuicios o simpatías que éste tiene. Por eso proponemos el uso de métodos comparativos, como son las homologías, para estudiar la composición en el fotoperiodismo. Así como también las figuras retóricas propuestas por Lorenzo Vilches.

Julio Amador Bech, en su libro *El significado de la obra de arte*, propone cuatro tipos de homologías:

- A) Homología material. Es aquella que se da entre dos cosas con características físicas muy similares, como por ejemplo el fuego y el sol, definiéndolos como elementos intercambiables...de manera que sean a la vez complementarios.
- B) Homología causal...se deduce un efecto de una causa por observación de fenómenos naturales y culturales.
- C) Homología extensiva...dos cosas o fenómenos poseen cierta semejanza...se refiere a las formas de establecer asociaciones entre una imagen y otra.
- D) Homología proyectiva. Es aquella en la cual se conciben relaciones de causalidad entre dos fenómenos pertenecientes a órdenes de realidad diferentes, a partir de su dinamismo y sus cualidades activas, explicándose una a partir de la otra.¹⁰²

La composición por homología sirve en el fotoperiodismo para establecer puntos de partida tanto en la interpretación como en la producción de la imagen. Aquí, lo uno es porque se compara con lo otro. Un ejemplo de esto se da cuando hay desastres naturales: comparamos la dimensión de lo ocurrido cuando una persona es fotografiada en relación con la magnitud de la catástrofe.

Por otra parte, Lorenzo Vilches plantea el uso de las figuras retóricas para la persuasión en la imagen de prensa. Paul Ricoeur también considera a estas figuras como forma de persuasión: *La retórica es un medio para influir en un público por medio del*

¹⁰² Op. cit. Página 91

*empleo de formas del discurso*¹⁰³ Vilches, autor de *Teoría de la imagen periodística*, nos da cuatro formas o procedimientos de manipulación. Estos cuatro elementos propuestos son:

1. La supresión
2. La adjunción
3. La sustitución
4. La conmutación¹⁰⁴

La supresión *retórica de la expresión se obtiene a través de supresiones parciales o totales. Se produce recortando parte del formato externo de la foto o bien suprimiendo algún objeto o personaje*¹⁰⁵.

Este es una operación técnica que se lleva a cabo en los programas digitales de retoque fotográfico y que anteriormente se hacía en el cuarto oscuro. A pesar de esto, es un recurso de persuasión porque la fotografía se re-encuadra dando preponderancia a ciertos aspectos y suprimiendo otros que pueden restar importancia a la cosa o persona fotografiada.

Como ejemplo de la utilización de este recurso podemos poner dos de las fotografías periodísticas más famosas del siglo XX: la primera, realizada en la guerra de Vietnam por Huynh Cong (imagen 4 y 4ª 8 de junio de 1972, Trang Bang, Vietnam), muestra a una niña pequeña y desnuda corriendo por uno de los caminos que llevaban a su aldea. El gesto de dolor que observamos en la foto fue producido por las quemaduras del Napalm que el ejército estadounidense lanzó a esa villa.

La fotografía fue re-encuadrada en uno de sus lados suprimiendo a los reporteros y camarógrafos que aparecían en la fotografía original. La razón se supo años después: el ejército norteamericano avisó con anticipación al cuerpo de prensa destacado en Vietnam. Si la fotografía hubiera sido publicada en su formato original, el público

¹⁰³ Ricoeur, Paul. (2011). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI editores en coedición con la Universidad Iberoamericana, México. Página 61

¹⁰⁴ Vilches, Lorenzo. (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Ediciones Paidós. Barcelona, España. Páginas 118-127

¹⁰⁵ *Ibíd.* Página 120

estadounidense (probablemente) hubiera interpretado la acción como alevosa y ventajosa.

La segunda es una de las fotografías más reproducidas de la historia de este medio: la imagen del Comandante Ernesto “Che” Guevara en Cuba (imagen 5. 1960, La Habana, Cuba). El negativo original del fotógrafo Alberto Díaz “Korda” muestra el medio perfil de un funcionario soviético. La fotografía fue re-encuadrada y así se le conoció desde entonces. Siete años después esta imagen aparece con el formato recortado en los carteles de los movimientos estudiantiles de esa época.

La adjunción. *En ciertas fotos los diarios añaden ciertos índices externos a ellas con el fin de señalar un objeto concreto dentro del tráfico de elementos de la imagen, para que el lector preste atención a eso y no a otra cosa*¹⁰⁶.

Aunque pareciera un trabajo propio de diseñadores gráficos y de la utilización de computadoras, este tipo de operaciones persuasivas han sido muy socorridas en el periodismo desde antes de la era digital. De hecho, son parte de los signos icónicos que fotoperiodismo utiliza en la actualidad y que no son propiamente alteraciones a la imagen que el fotógrafo capturó en un momento determinado.

La sustitución o construcción *es un procedimiento que se logra mediante una alteración de la imagen basada en parte en una supresión y en parte en una adjunción. Para que este recurso sea efectivo debe de haber un contexto compartido entre lector y fotoperiodista...No existe manipulación sin competencia del lector*¹⁰⁷.

Este procedimiento sí implica la manipulación de la fotografía. Las más de las veces este recurso se utiliza para realizar fotomontajes con fines informativos. Pero en algunas ocasiones tiene implicaciones ideológicas y políticas que el fotógrafo no interpretó al realizar la toma. Este recurso de persuasión es uno de los más utilizados en la prensa contemporánea, sin embargo será necesario advertir al lector de esta manipulación.

¹⁰⁶ *Ibíd.* Página 121

¹⁰⁷ *Ibíd.* Página 125

Aquí los signos icónicos son retirados de su contexto original (la interpretación del mundo que hizo el fotógrafo) y trasladados a otro con el fin de causar un impacto (negativo o positivo) para crear opinión, siempre y cuando el lector “tenga esa competencia” o contexto para descifrar los signos visuales combinados.

La conmutación *más frecuente en la prensa es un caso de inversión donde cambiando una unidad elemental (la orientación de las figuras) se obtiene un palíndromo...donde las necesidades de composición aconsejan esa dirección de la figura*¹⁰⁸.

La inversión de los signos icónicos en la fotografía tiene que ver con la dirección en la que deseamos acomodarlos. La percepción visual se inclina a la derecha: el ojo observa en esa dirección primero, sin embargo en la lectura de los signos textuales en occidente se nos enseña a leer de izquierda a derecha. Nuestra vista acostumbrada a ello realiza un recorrido horizontal por la fotografía, forzando la atención (en un primer momento) a la izquierda para completar el recorrido en el otro extremo.

Todos estos elementos persuasivos sirven para orientar la percepción o interpretación que el “otro” hace de la imagen fotoperiodística ya que es, como dijimos anteriormente, la opinión de su autor y esta se manifiesta en la composición de la obra. Son también signos icónicos de una realidad significada difícil de presentar que, en ciertas ocasiones, requieren de algunos tipos de tratamiento para realizar una argumentación ante un hecho social.

Las diferentes clases de signos icónicos y la forma en cómo los ordenamos en la imagen fotográfica establecen la configuración de la obra. La acción de configurar se realiza por la prefiguración, sin embargo, la recepción e interpretación de las imágenes se acumula en una cultura visual y, ésta influye en el contexto social de cada generación completando una espiral entre las tres mímisis.

¹⁰⁸ Ibíd. Página 126-127 Palíndromo, que se lee igual de izquierda a derecha.

2.6 Mímesis III: Refiguración de la imagen fotoperiodística

En la mímesis III—dice Ricoeur—la amplitud de la obra se despliega cuando el lector hace suyo el mundo de la obra. *La dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la catharsis: el espectador la experimenta, pero se construye en la obra* (Página 131) con la purgación de los sentimientos o situaciones representados en ella.

Esta purgación de sentimientos se encuentra en el motivo de la obra. Por poner un ejemplo: una fotografía que tiene como motivo una plancha de acero inoxidable puede evocar la muerte o la sala de parto o, simplemente no representar sentimiento o referencia alguna para el que está viendo la imagen. Ricoeur lo explica de la siguiente manera:

Al abordar de frente la tesis de la refiguración de la experiencia temporal por la construcción de la trama, se mostrará cómo la entrada de la obra, por la lectura, en el campo de la comunicación, señala al mismo tiempo su entrada en el campo de la referencia (Página 140). Aunque el autor también señala que esto no sería un círculo vicioso, más bien una espiral sin fin, en donde constantemente estamos pasando por la referencia pero desde distintos puntos de vista.

La mímesis III sólo es refiguración cuando hay quien lea y observe la obra y, además encuentre en ésta los símbolos de su cultura que le “hablan” y le dan sentido a su existencia. En otras palabras, la fotografía sólo es recibida y causa algún impacto cuando tiene sentido en el universo simbólico del otro.

Para que esto suceda tiene que haber interpretación. Paul Ricoeur la define como *el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido*

*aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal*¹⁰⁹. A este significado podríamos llamarlo símbolo visual o icónico.

El símbolo tiene el poder material de hacernos actuar y por eso no es casualidad que al tomar una cámara fotografiemos cosas o personas con los cuales nos identificamos y explicamos el mundo en el que vivimos. En este sentido la fotografía es un pretexto para materializar los símbolos que evocamos en nuestro pensamiento. Gaston Bachelard señala que esos valores *se encuentran profundamente enraizados en el inconsciente que se les vuelve a encontrar más bien por una simple evocación*¹¹⁰.

En efecto, esta evocación se presenta en nosotros cuando vemos una imagen (pintada, fotográfica y también textual) y ésta nos remite a nuestros contextos histórico y social por medio del simbolismo. Al respecto Hans Belting dice: *Con frecuencia se trata de imágenes percederas, de las que ignoramos de dónde vienen y a dónde van cuando las olvidamos, y después, en una situación imprevista, las recordamos nuevamente*¹¹¹. En esto radica el poder de comunicación de la imagen.

El mundo social del hombre se encuentra lleno de símbolos: los símbolos en la religión, en el arte, en la ciencia, etcétera, impregnan y dan sentido a nuestra vida. El símbolo se establece como una construcción de la realidad y que además actúa sobre la realidad misma: referirnos al mundo de tal o cual manera es referirse a tal o cual universo simbólico o, en otras palabras, yo vivo en el mundo de acuerdo a como lo concibo.

Lorenzo Vilches describe a la cámara fotográfica como *un objeto privilegiado para producir sentido, para dar significación a las cosas, es también un instrumento semiótico. Como la palabra, como la escritura*¹¹². Pero no es la cámara o la utilería. Es la persona que

¹⁰⁹ Ricoeur, Paul. (2008). El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires Argentina. Página 17

¹¹⁰ El autor explica esos valores para entender la imagen poética, sin embargo, lo retomamos al ser éste un estudio fenomenológico. Bachelard, Gaston. (2012). La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, décimo tercera reimpresión. México. Página 43

¹¹¹ Op. cit. Página 72

¹¹² Vilches, Lorenzo. (1987) Teoría de la imagen periodística. Ediciones Paidós. Paidós Comunicación. Primera Edición. Barcelona, España. Página 20

está detrás del visor la que escoge un momento de vida; una realidad parcial que es congelada en el tiempo y el espacio por un aparato.

Un símbolo, en palabras de Gilbert Durand, es un signo separado del significado: *La conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen...cuyos extremos opuestos estarían constituidos por la adecuación total (signo), la presencia perceptiva, o bien por la inadecuación más extrema, es decir un signo eternamente separado...este signo lejano no es otra cosa que el símbolo.*¹¹³

Al estar separado del signo, el símbolo representa un imaginario colectivo pero también personal. Siguiendo con el ejemplo de una hipotético fotorreportaje sobre las vacas en distintas culturas (India y México), lo sagrado no se puede representar en los signos icónicos, sino dentro del universo simbólico de la cultura hindú y sólo los que pertenecen a esa cultura decodifican a la vaca como deidad.

Para Paul Ricoeur esto parece ser una arquitectura de sentido *que podemos llamar “doble sentido” o “sentido múltiple”, cuyo papel es, en cada caso, aunque de manera diferente, mostrar ocultando. Es pues, en la semántica de lo mostrado y lo ocultado, en la semántica de las expresiones multívocas, donde advierto que este análisis del lenguaje se afianza...Propongo llamar simbólicas a estas expresiones multívocas*¹¹⁴.

Ricoeur define el símbolo *como toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que solo puede ser aprendido a través del primero*¹¹⁵. En el caso de la fotografía, se aprende en los signos icónicos visibles que se encuentran en ella.

Pero el símbolo *explica y agrupa una multiplicidad compleja de realidades esenciales, de dimensiones de la existencia que se representan y adquieren sentido en y*

¹¹³ Durand, Gilbert. (2007). La imaginación simbólica. Amorrortu editores. Buenos Aires. Página 10

¹¹⁴ Ricoeur, Paul. (2008). El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires Argentina. Página 17

¹¹⁵ Ibíd. Página 17

*por esa figura*¹¹⁶. Es por esto que aunque las vacas sean sagradas en la India, no representa a la misma deidad en todo ese país o región, así como la virgen de Guadalupe no representar lo mismo para un México-americano que para un nacido en este país.

Siguiendo este último ejemplo, el culto a la Virgen de Guadalupe se realiza de forma diferente dependiendo de la región del país. Esto es porque aun teniendo este signo religioso (el supuesto Ayate de Juan Diego) como parte de la cultura mexicana, se simboliza de forma distinta por ser diferentes universos simbólicos.

Así en Tapachula, Chiapas, el 12 de diciembre se lleva a cabo un desfile—más que una procesión—con la imagen (representación) de la guadalupana. El ambiente festivo contrasta con el que se vive en santuario del Tepeyac donde más que una fiesta, se ven muestras de arrepentimiento y agradecimiento.

En este sentido las fotografías de esta celebración religiosa simbolizarán diferentes realidades aun siendo el mismo culto religioso en el mismo país: por una parte, tendremos imágenes de las “mandas” que pagan los creyentes “caminando” de rodillas y; por otro, la alegría de un carnaval con globos, música de fiesta que se lleva a cabo en las calles de Tapachula. Por eso, como dice Hans Belting, *la percepción de las imágenes...es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas*¹¹⁷.

Pensar al fotoperiodismo como una imagen simbólica sería, entonces, que el orden o la composición de la fotografía tienen un significado más allá de los signos icónicos que se nos presentan en la misma y que hacen referencia a los universos simbólicos de una sociedad determinada. El fotoperiodista construye la imagen para “decir” algo o para opinar sobre un hecho social.

Esto es ir en contra de las concepciones clásicas del fotoperiodismo donde se considera a la imagen de prensa como puro reflejo de la realidad. En estas concepciones el

¹¹⁶ Amador Bech, Julio. Op. cit. Página 75

¹¹⁷ Op. cit. Página 16

fotoperiodista está en el momento de los hechos, agazapado, invisible¹¹⁸, apuntando su cámara para disparar en el momento decisivo, exacto.

Hemos hablado de este punto (acerca de la objetividad) en el capítulo anterior, pero es importante resaltar que esta forma de ver al fotoperiodismo no es ni buena ni mala, más bien corresponde a una sociedad con una prefiguración distinta a la actual. También decíamos que no es posible comparar las fotografías de prensa de distintas épocas porque ni las capillas artísticas son estáticas ni los valores estéticos permanecen estancados.

Este se debe, en gran medida, a la acción refiguradora de la obra: cada generación de fotógrafos va reinterpretando y aportando nuevos elementos a las distintas situaciones. Somos portadores de toda una cultura acumulada por generaciones y, ésta también es visual e iconográfica.

En las imágenes de los fotoperiodistas de ayer se encuentra la historia de este medio y también parte de la prefiguración de la obra actual; los fotoperiodistas de hoy, configuran sus imágenes de acuerdo a capillas artísticas y a su propia percepción y; la refiguración actúa sobre la interpretación que hacemos de este mundo, prefigurando las imágenes que las nuevas generaciones realizarán.

¹¹⁸ Esta manera de ver la imagen de prensa fue establecida por Henry Cartier-Bresson con el “momento decisivo”, que entre otras consideraciones menciona que el fotógrafo debía de ser invisible para no manipular la realidad.

Capítulo 3

La interpretación de la imagen fotoperiodística

3.1 Unidad 3

Programa de estudios de la materia: Fotoperiodismo		
Unidad 3		
Horas de impartición: 10	Teóricas: 5	Prácticas: 5
Descripción: <p>El fotógrafo requiere de saberes o conocimientos particulares para realizar su trabajo: conocimientos técnicos, expresivos y una cultura visual que se conforma por las obras de otros fotógrafos que han dejado “huella” y, que en muchas ocasiones, establecen las capillas artísticas de una época. Se aprende haciendo fotos, se aprende tomando conciencia de la propia posición ideológica, política y social ante los hechos sociales y; también se aprende observando lo que los demás hicieron antes (cómo conformaron la narración de estos sucesos a través de la fotografía).</p>		
Objetivo Particular: <p>Durante la Unidad 3, el alumno llegará a:</p> <ul style="list-style-type: none">• Conocer e identificar las fotografías que forman parte de la cultura icónica, es decir del fotoperiodismo en México y en el mundo. Además, el alumno realizará una imagen fotoperiodística.		

Contenido Temático:

Unidad 3. Elaboración de un proyecto fotoperiodístico.

- 3.1 Revisión de portafolios de fotoperiodistas destacados.
- 3.2 Asignación de temas para que los alumnos desarrollen un proyecto fotoperiodístico.
- 3.3 Presentación de las imágenes en clase.

Bibliografía Básica para la Unidad 3:

Amador Bech, Julio. (2011). *El significado de la obra de arte.* Coordinación de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México.

Davis Jack y Willmore Ben. (2005). *Tratamiento digital de la fotografía con Photoshop.* Ediciones Anaya Multimedia. España

Del Castillo Troncoso, Alberto. (2011). *Rodrigo Moya. Una mirada documental.* Ediciones El Milagro, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México

Durand, Gilbert. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Editorial Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, España.

Freeman Michel. (2006). *Fotografía digital blanco y negro.* Evergreen y Taschen. China.

Freeman Michel. (2006). *Fotografía digital luz e iluminación.* Evergreen y Taschen. China

Grey Tim. (2004). *El color en la fotografía digital.* Ediciones Anaya Multimedia. Madrid

Mraz, John. (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996.* Centro de la imagen-CONACULTA. México

Navarro, Castillo, Raquel. (2012). *Héctor García en Ojo: una revista que ve.* CONACULTA, CENART, Centro de la Imagen. México

Ricoeur, Paul. (2013). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo XXI editores, séptima reimpresión. Primera edición en francés 1985. México.

Web, Jeremy. (2012). *Diseño fotográfico. Manuales de fotografía creativa aplicada.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Bibliografía Complementaria para la Unidad 3:

Belting, Hans. (2012). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. Primera impresión en la editorial 2007. España.

Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Actividades didácticas:

Exposición oral:.....(**X**)

Exposición audiovisual:.....(**X**)

Ejercicios dentro de clase:.....()

Ejercicios fuera del aula:.....(**X**)

Lecturas obligatorias:.....(**X**)

Trabajo de investigación:.....()

Prácticas de taller o laboratorio:()

Prácticas de campo:.....()

Procedimiento de evaluación:

Exámenes parciales:.....()

Examen final escrito:.....()

Trabajos y tareas fuera del aula:.(**X**)

Exposición por los alumnos:.....(**X**)

Participación en clase:.....(**X**)

Asistencia:.....(**X**)

*Toda fotografía es juzgada de manera
diferente según el lugar en el cual
se muestre la imagen, según las manos
en las que se encuentra y sobre todo
de los ojos que la miran.*
Clément Chéroux

La interpretación de una obra de arte, una fotografía o cualquier expresión gráfica requiere, en primer lugar de entender el universo simbólico al cual pertenece; en segundo, identificar tanto los signos visuales que en ella aparecen como la recepción e interpretación de la obra en sí.

La prefiguración y configuración de la obra—como hemos mencionado con anterioridad—no sólo se conforma por la percepción que tenemos del mundo. Está compuesta por un universo simbólico en el cual se encuentran el lenguaje, los mitos, el arte y toda la cultura¹¹⁹ de una sociedad.

Dentro de este universo de conocimientos generales (soy mexicano porque comparto este universo simbólico con las personas que viven en mi comunidad y mi país), existen los conocimientos particulares que representan un cúmulo de saberes especializados.

El fotógrafo requiere también de este tipo de saberes o conocimientos particulares para realizar su trabajo: conocimientos técnicos, expresivos y una cultura visual que se conforma por las obras de otros fotógrafos que han dejado “huella” y, que en muchas ocasiones, establecen las capillas artísticas de una época. Es por esta razón que los

¹¹⁹ Para definir la cultura, tomamos lo que dice John B. Thompson al respecto: *...el estudio de las formas simbólicas, es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos—en relación con los contextos y procesos históricos específicos y estructurados socialmente dentro de los cuales, y por medio de los cuales, se producen, se transmiten y reciben tales formas simbólicas.* Thompson, John B. Ideología y cultura moderna. Páginas 149-150

programas de estudio para enseñar fotografía incluyen un apartado para revisar los portafolios de algunos de estos fotógrafos.

Se aprende haciendo fotos, se aprende tomando conciencia de mi posición ideológica, política y social ante los hechos sociales y; también se aprende observando lo que los demás hicieron antes (cómo conformaron la narración de estos sucesos a través de la fotografía). Proponemos entonces el análisis de fotografías como una de las partes fundamentales para la enseñanza del fotoperiodismo.

En la historia de la fotografía—y del fotoperiodismo—existen millones de fotografías. En la actualidad, y gracias a las tecnologías digitales, se fotografía más que antes (nos fotografiamos de la cuna hasta la tumba). Pero sólo algunas imágenes se han quedado en la memoria visual como íconos de una época: *La Muerte de un Miliciano* de Robert Capa (1936); la celebración del final de la Segunda Guerra Mundial en Time Square (1945), de Alfred Eisensteadt o; *El baño de Tomoko* (1972, Minimata, Japón) de Eugene Smith, por mencionar sólo algunas (Imágenes 6-8).

La mayoría de los libros sobre historia de la fotografía consignan éstas y otras obras como íconos de la modernidad, pero son pocos los dedicados a las imágenes del fotoperiodismo mexicano o latinoamericano. Si bien es importante que el fotoperiodista conozca las obras que lo antecedieron, es igual de relevante el estudio e interpretación de las obras contemporáneas, sobre todo las referentes a su propia cultura. Ya que el fotógrafo es testigo de su época y la narración que él hace sobre hechos sociales se realiza en un tiempo determinado.

Para realizar el análisis de una fotografía periodística utilizaremos la *Triple Mímesis* de Paul Ricoeur y las categorías de análisis propuestas en el capítulo anterior, además de algunas consideraciones metodológicas para la interpretación de la obra de arte que Gilbert Durand menciona en su libro *De la Mitocrítica al Mitoanálisis*. Durand considera tres características para la interpretación de la obra¹²⁰:

¹²⁰ Ibíd. Página 134

La primera...el hombre es la obra, con su estilo y su mensaje.

En segundo lugar...el rechazo de una orden de estructuras “infraestructurantes”, prestablecidas respecto a la obra, pues es la obra la que crea y produce estructuras y formas armónicas, contrarias o conflictivas.

Y tercero...sólo es posible el conocimiento de la obra si se sigue aquella dinámica de tensiones estructurales. Sólo se entiende la obra a través de una red de estructuras heterogéneas, dispares y a veces antagónicas que sólo ella unifica con su unicidad. La tensión estructural es la esencia de la obra.

En este último punto las estructuras son los signos visuales, tanto indicativos como alegóricos, que “entran” en pugna. En otras palabras son signos visuales contrarios o dispares que tensionan el significado de los mismos o, como lo llamo Ricoeur, tienen un excedente de significado.

La fotografía que analizaremos es de Pedro Valtierra, en su etapa de fotoperiodista de *La Jornada*, y lleva el título *Las Mujeres de X’oyep* (imagen 9). Esta imagen fue realizada el 3 de enero de 1998 en un paraje llamado X’oyep, en el municipio de Chenaló, Chiapas y, publicada en el periódico *La Jornada* al día siguiente. En la fotografía aparecen indígenas tzotziles enfrentándose a soldados del ejército mexicano.

3.2 Las mujeres de X’oyep

3.2.1 Contexto histórico

La fotografía fue realizada en el marco de la conmemoración del cuarto aniversario del levantamiento de algunos pueblos indígenas—que viven todavía en condiciones de pobreza y desigualdad—en los Altos de Chiapas. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional salió a la luz pública el 1 de enero de 1994 cuando un grupo de indígenas, armados con rifles y palos, ocuparon algunas cabeceras municipales en la región de la Selva Lacandona.

Ese mismo día entró en vigor el Tratado de Libre Comercio para América del Norte promovido por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari. El presidente declaró que este tratado daría a México la entrada al primer mundo y los zapatistas cuestionaron esas promesas de modernidad y también a todo el sistema político mexicano. El movimiento fue reprimido con fuerza militar y los zapatistas dejaron las cabezas municipales para retirarse a la selva.

De inmediato este movimiento captó la atención de los medios de comunicación impresos y electrónicos. Decenas de reporteros, camarógrafos y fotógrafos, nacionales e internacionales, fueron enviados a San Cristóbal de las Casas para cubrir la información de los enfrentamientos. Sólo algunos de los medios de comunicación nacionales fueron elegidos por los zapatistas como interlocutores entre ellos y la sociedad. Entre estos medios se encontraba el periódico La Jornada, donde publicaba Pedro Valtierra.

Un carismático líder surgió de las filas del EZLN como portavoz del movimiento. El Subcomandante Marcos, quien el gobierno de Ernesto Zedillo identificara como profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se encargaba de los comunicados a la prensa. Él, encapuchado, con una pipa siempre en la boca y una gorra con una estrella roja, se convirtió en la imagen mediática de ese movimiento.

El interés por los zapatistas fue decayendo, los enviados regresaron a sus redacciones para dar paso a los reporteros locales y algunas entrevistas que el Subcomandante ofrecía. Este movimiento logró el reconocimiento del gobierno de México cuando, dos años después del levantamiento, se firmaron los acuerdos de San Andrés. Estos acuerdos, que a la fecha no han sido cumplidos del todo, comprometían al gobierno a otorgar derechos y autonomía a los pueblos indígenas.

A mediados de 1997 (meses antes de que se tomara la fotografía) el gobierno federal comenzó una serie de incursiones militares que tenían por objeto la “modernización de la infraestructura de la zona”. A la par de esto, algunos grupos paramilitares (conocidos como “guardias blancas”) se organizaban en la zona del conflicto

para desestabilizar al movimiento que ya gozaba de mucha simpatía a nivel nacional e internacional.

A finales de 1997, el 22 de diciembre, ocurrió uno de los hechos más lamentables de la historia contemporánea de México: la matanza de Acteal en el municipio de Chenalhó, Chiapas, donde indígenas tzotziles fueron emboscados por grupos paramilitares. El saldo de esa emboscada fue de 45 muertos, incluidos niños y mujeres embarazadas.

Este hecho causó indignación en las comunidades zapatistas y los medios de comunicación nacionales y extranjeros regresaron con enviados para cubrir la violencia a los pueblos indígenas en ese Estado. Es en este contexto cuando Pedro Valtierra regresa a Chiapas, como enviado del periódico La Jornada (y como fotoperiodista independiente) a una zona donde en cualquier momento retornaría la violencia y la muerte.

3.2.2 El estilo fotoperiodístico

El investigador y autor del libro *Las mujeres de Xóyep*, Alberto del Castillo, dice que...*la trayectoria de Valtierra sólo puede explicarse por una serie de cambios en la mirada fotoperiodística mexicana*. Del Castillo considera que el cambio en la forma de hacer fotoperiodismo se debe a dos factores: *Por un lado, el ejercicio de distintos editores que revolucionaron el papel público de las fotografías en los diarios...Y por el otro, los cambios que gradualmente se fueron instalando en el país a partir de la reforma política de López Portillo*¹²¹.

Si bien estos dos factores determinan las circunstancias en las que se produjo un cambio en la presentación y contenido de fotografías en las páginas de los periódicos, no

¹²¹ Del Castillo Troncoso, Alberto. (2013). *Las mujeres de Xóyep*. CONACULTA-Centro de la Imagen. Colección ensayos sobre fotografía. México. Página 87. Mientras realizaba la redacción de este capítulo se presentó al público este libro. Con gran sorpresa encontré, en las páginas de este ensayo, un estudio hermenéutico sobre la fotografía de Pedro Valtierra. Coincido con la mayoría de los puntos planteados por el autor y le expreso mi agradecimiento por enriquecer el presente trabajo de investigación.

nos dice que este cambio también es producto de una generación de fotoperiodistas que, poco a poco, fueron rompiendo con una *capilla artística* que se estableció como predominante durante casi todo el siglo XX.

El investigador John Mraz llama a esta generación *el nuevo fotoperiodismo mexicano* y se refiere a los fotógrafos que trabajaron, principalmente, en los diarios *Uno Más Uno* y *La Jornada* durante el final de la década de los 70 y mediados de la década del 90 del siglo pasado. Entre estos fotoperiodistas se encuentran Marco Antonio Cruz, Francisco Mata, Andrés Garay, Enrique Villaseñor y Pedro Valtierra, entre otros.

Todos ellos aprendieron el fotoperiodismo de *manera tradicional*, esto es una persona que se formó en la redacción de un periódico o una revista. Este fotoperiodista en ciernes estudiaba las técnicas básicas de la cámara fotográfica, del revelado y ampliación de negativos en el cuarto oscuro y, posteriormente, lograba entrar al departamento de fotografía de un diario (generalmente sin paga y sin órdenes de trabajo) hasta que tenía la oportunidad de publicar.

Este es el caso de Marco Antonio Cruz, quien comenzó como ayudante de Héctor García—uno de los grandes fotoperiodistas mexicanos del siglo pasado—...*primero empiezo como ayudante de Héctor García y como recadero y mensajero y oficinista contestando sus teléfonos...Cuando él sintió que yo estaba capacitado para hacer foto me mandaba a mi cuando no podía cubrir las cosas. Y así empecé a cubrir información*¹²².

El camino de un fotoperiodista, y en general de un fotógrafo, era difícil entonces. Lograr dominar el estilo de su época y proyectar uno personal, llevaba años de estudios técnicos y prácticas. Hoy, el uso de las tecnologías digitales ha facilitado este camino permitiendo al fotógrafo, no sólo a ser más creativo sino a pensar más en la narración que en la técnica.

¹²² Cruz, Marco Antonio. (2013). Coordinador de fotografía del semanario Proceso. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013.

Para definir el estilo nos remitimos a Julio Amador Bech: Él define el estilo de los objetos y prácticas culturales como la *unidad y coherencia a cada cultura por un periodo de tiempo determinado y se hace evidente tanto en las partes como en el conjunto de las manifestaciones de su producción cultural*¹²³.

Esta coherencia de unidad en el fotoperiodismo se mantuvo por muchos años gracias a la noción de objetividad, de la cual ya hemos hablado en el primer Capítulo. Esta generación aprendió de fotógrafos que venían de esa tradición y los formó como profesionales. Marco Antonio Cruz dice al respecto: *el haber estado con él formó la figura de quién soy yo ahora. Yo no sería lo que soy sin haber conocido a María y a Héctor García*¹²⁴.

Esta tradición se ha resumido en la frase “el momento decisivo” cuyo precursor fue Henry Cartier-Bresson—uno de los fotógrafos más prestigiosos del siglo XX—quien influyó en el fotoperiodismo mexicano a través de Héctor García o Rodrigo Moya. Cartier-Bresson consideraba el acto fotográfico de la siguiente manera:

*No debemos manipular ni la realidad mientras fotografiemos ni los resultados en el cuarto oscuro...es esencial acercarse al sujeto de puntillas, aun si el sujeto es una naturaleza muerta...No es bueno llegar a codazos y empujones, ni tampoco las fotografías deben tomarse con la ayuda de la luz del flash, por lo menos por respeto a la luz que se halla presente, aunque haya muy poca o nada*¹²⁵

Si bien los argumentos de “el momento decisivo” se encuentran presentes en la fotografías de Valtierra (el momento justo cuando la indígena toma por el cuello al soldado, por ejemplo) o en otros fotoperiodistas de esa generación, no hay duda de que todos ellos lograron consagrar un estilo propio. Porque el estilo también es *la variabilidad de la expresión*¹²⁶.

¹²³ Op. cit. Página 63

¹²⁴ Cruz, Marco Antonio. (2013). Coordinador de fotografía del semanario Proceso. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013.

¹²⁵ Fontcuberta, Joan (ed.). (2012). Estética Fotográfica. Editorial Gustavo Gilli. Barcelona, España.

¹²⁶ Amador Bech, Julio. Op. cit. Página 50

En las fotografías de Pedro Valtierra podemos observar a un fotógrafo activo y no invisible que muestra los rostros expresivos, rictus de dolor o alegría de personas en diversas situaciones. Al estudiar su obra nos damos cuenta de que no es casualidad que la fotografía que presentamos de él, tenga la expresión gesticular del soldado amagado por la indígena.

Y aquí podemos corroborar la primera condición que Gilbert Durand nos da: *el hombre es la obra, con su estilo y su mensaje*. Mensaje que esta pre-configurado (Mímesis I) por una cultura visual que pasa de generación en generación con variantes en el estilo. La generación del nuevo fotoperiodismo aprendió de los fotógrafos que documentaron los sucesos en México de las décadas 50 y 60 del siglo pasado; nosotros, como generación aprendimos fotoperiodismo con las imágenes que algunos diarios publicaban.

Al respecto, Alberto del Castillo nos dice que la fotografía de Valtierra se puede reflexionar en dos niveles:

El primero puede entenderse como una síntesis de la trayectoria del propio fotógrafo, reflejada en la oportunidad y eficacia noticiosa de algunas de sus fotografías más conocidas, las cuales poseen un alto contenido simbólico...En cuanto al segundo nivel, este se remite al aprendizaje visual del camino emprendido por otros fotógrafos documentales¹²⁷.

Hoy, una nueva generación de fotoperiodistas aprende de lo que hicimos antes, con una variante técnica en el estilo: las tecnologías digitales aplicadas a la fotografía que permiten la verificación inmediata de lo que se capturó en la cámara, sin tener que procesar el material en el laboratorio. *En la actualidad—dice el fotoperiodista Francisco Mata—es mucho más fácil porque uno tiene mucho material en línea a través de tutoriales. Entonces es más sencillo el ir construyendo uno su propio conocimiento¹²⁸.*

¹²⁷ Del Castillo Troncoso, Alberto. (2013). Las mujeres de X'oyep. CONACULTA-Centro de la Imagen. Colección ensayos sobre fotografía. México. Páginas 86-88.

¹²⁸ Mata Rosas, Francisco. (2013). Fotoperiodista del periódico La Jornada de 1986 a 1992. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda.

En este sentido, la fotografía de Pedro Valtierra se realizó con tecnología “tradicional” en una sociedad que empezaba a conocer la imagen digital. Sin embargo la configuración (Mímesis II) de la misma se llevó a cabo a través de una narración; de una realidad que el fotógrafo percibió e interpretó y compuso en una serie de tensiones estructurales de signos visuales.

3.3 La composición de la fotografía Las Mujeres de X’oyep

La unidad mínima que compone la fotografía de Pedro Valtierra es el grano de haluro de plata. Los negativos fueron revelados en un negocio de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, justo unas horas después de los sucesos en el paraje de X’oyep. Valtierra llevaba para esa ocasión dos cámaras fotográficas: una, con film en blanco y negro (destinado al periódico La Jornada) y, otro con film en color (para la agencia que él había fundado: *Cuartoscuro*).

Aunque ya existían cámaras fotográficas digitales en ese 1998, la calidad de las mismas era inferior a la que proporcionaba el negativo de 35 milímetros. Muchos fotógrafos utilizaban sus cámaras analógicas y, así lo requerían, digitalizaban el negativo a través de un escáner. Además el costo de los equipos profesionales digitales era muy elevado: poco tiempo después de que Pedro Valtierra tomara esta fotografía, salió al mercado un equipo profesional de seis megapíxeles con un precio de cinco mil dólares.

Las dos cámaras que el fotógrafo llevaba al hombro tenían como propósito: publicar las fotografías en dos diferentes medios de comunicación. Es posible que esto nos resulte extraño en esta época sin embargo, en la fotografía analógica, es el film lo que permite realizar las copias y el dueño de los negativos (quien había pagado por ellos) era el dueño de las imágenes, no así de la autoría. En la imagen digital no se distingue el original de la copia porque la información se traslada de un lugar a otro sin variación.

Pedro Valtierra, junto con su ayudante (el también fotógrafo José Carlo González) había instalado en el baño del cuarto del hotel donde se hospedaba, el equipo para

revelar y ampliar negativos. Este equipo constaba de un “kit” de revelado, una ampliadora portátil, tarjetas y químicos. Llevar este equipo era una práctica muy común entre los fotógrafos que eran enviados a un lugar distante de sus redacciones dentro y fuera del país. La razón: el negativo sólo se puede procesar una vez y los laboratorios locales no siempre son profesionales.

Una vez que Pedro Valtierra tuvo los negativos a color en sus manos y los revisó en la mesa de luz, tomó la decisión de enviar este material—destinado a la agencia—al periódico *La Jornada*. Para el investigador Alberto del Castillo esta decisión es relevante porque *privilegio la circulación de la foto en el terreno mediático*¹²⁹. Volveremos a esto en el siguiente apartado.

Podemos determinar que la configuración de esta fotografía, para la primera categoría de análisis (la unidad mínima) que tomamos en cuenta—se realizó de la manera “tradicional” aun existiendo la tecnología digital, ya sea por la elección del fotógrafo o la calidad superior del negativo sobre la imagen digital.

Para la segunda y tercera categoría (masa y forma), podemos distinguir algunas manchas regulares y homogéneas que forman un *continuum* en la imagen: estas se representan por una línea horizontal blanquecina en la parte de arriba de la fotografía y una variedad de formas colocadas en dos semicírculos, en uno de los cuales en uno no vemos el fin.

Por último, podemos revisar cómo se presentan las masas y formas en las dos versiones de esta fotografía: la primera, en la versión original de la imagen que es en color y; la segunda, publicada en blanco y negro por el periódico *La Jornada*. En la fotografía blanco y negro la atención del lector no se distrae en la percepción del color sino en la forma de cada uno de los elementos. Es decir, nos concentramos en las texturas, perfiles y tonos mas no en los colores.

¹²⁹ Op. cit. Página 71

Por el contrario, en la imagen a color nuestra percepción se centra en las tres formas principales de la fotografía (aquellas que ocupan mayor espacio) porque las tonalidades de color que tienen se complementan. Es decir, las dos masas ubicadas casi a la mitad del cuadro y la que se encuentra en la parte superior del mismo.

Estas masas conforman los signos visuales que encontramos en la fotografía de Valtierra. En el Capítulo anterior llamamos a estos signos objetuales, esquemas tipificadores y alegóricos. Sin embargo, en esta imagen en particular sólo encontramos los primeros dos tipos de signos, ya que no hay representaciones abstractas en ella.

Los signos visuales objetuales que podemos identificar en la fotografía *Las mujeres de X'oyep* son: En primera instancia árboles, plantas, niebla, que representan un lugar selvático o montañoso donde hace frío; en segundo lugar, la parafernalia de los soldados: cascos, gorras y uniforme de color verde olivo y un arma larga que representan la indumentaria del ejército mexicano; la vestimenta de algunas mujeres indígenas: ropa de diversos colores y las características faldas negras de lana de los pueblos en los Altos de Chiapas.

Todos estos signos objetuales los podemos identificar con tal o cual situación porque tenemos un universo simbólico común como mexicanos. Sin embargo, este universo simbólico no es igual para todos lo que vivimos en México. Por ejemplo, puedo identificar las faldas negras de lana si he viajado a esa zona de Chiapas y no podré reconocer una selva húmeda si he nacido en Baja California y nunca he viajado a un ecosistema similar.

De igual manera sucede con los esquemas tipificadores: identifico a los soldados por su uniforme y el arma que uno de ellos lleva consigo, pero también por sus rostros. En otras palabras no relaciono ese ejército en particular con un cuerpo castrense estadounidense, alemán o del continente africano. En este caso mi grado de intimidad con lo que observo en la foto se relaciona con mi universo simbólico.

Pedro Valtierra tenía, en el momento de hacer la fotografía, un grado de intimidad alto con ese tipo de situaciones. Él fue corresponsal en Centroamérica y tuvo la oportunidad de fotografiar soldados y “rebeldes” en planicies boscosas y cerros selváticos. Esta es una de las razones por la que—según la información que Alberto del Castillo nos proporciona—habiendo un fotógrafo y un camarógrafo más en el momento del altercado, Valtierra logró plasmar en la imagen los signos visuales anteriormente señalados.

Para determinar la composición de la fotografía nos remitimos a una de las cuatro homologías propuestas en el capítulo anterior: la homología proyectiva. Entendemos por esta la relación que existe entre dos fenómenos de orden distinto y, de hecho, así aparecen visiblemente en la fotografía.

Tenemos en la imagen dos personajes principales que, si bien pueden pertenecer al mismo universo simbólico, al mismo país o incluso a la misma comunidad, en el momento en que se realizó la fotografía se encontraban como “tipos” opuestos que representan distintos puntos de vista o posicionamientos ante una situación de conflicto. Y como lo explica Julio Amador: una se explica a través de la otra.

En efecto, si no tuviéramos a los dos personajes principales en franca y abierta oposición no habría, como dice Gilbert Durand, unicidad en la imagen. Son estas *tensiones estructurales* que menciona el autor por las cuales nos podemos explicar e interpretar lo que el fotógrafo captó en el momento de realizar la imagen.

Del Castillo también ve en estas tensiones una disparidad que constituye uno de los elementos compositivos más importantes de la imagen: *Esta asimetría resulta muy significativa acerca de la diferencia de fuerzas entre ambos bandos y subraya el valor de la iniciativa y el enorme atrevimiento por parte de la diminuta indígena*¹³⁰. Al respecto de los demás personajes que aparecen en la imagen, el autor menciona lo siguiente:

La retórica del resto de los personajes también es significativa. El dramatismo de los dos personajes principales queda matizado por la muesa

¹³⁰ Ibíd. Página 74

sonriente de dos personajes secundarios en esta narrativa visual: el joven soldado, con gorra, que sostiene al militar por debajo de su brazo derecho y la mujer que acomete contra otro soldado, junto al brazo derecho de la indígena que tiene agarrado el cuello del militar. Se trata de sonrisas nerviosas, reacciones un poco grotescas, fraguadas de manera un tanto involuntaria, al calor del enfrentamiento físico.¹³¹

Las tensiones estructurales en la imagen de Pedro Valtierra tienen dos direcciones: la primera (que podríamos considerar la más relevante), es la indígena que empuja al soldado con una mano en el asa de su mochila y, con la otra sobre el cuello del militar. Aquí, la tensión indica desplazamiento de una fuerza mayor por una menor. En la segunda, el desplazamiento es lateral donde el militar parece suspendido por la fuerza de la misma.

De las figuras retóricas propuestas anteriormente encontramos la que se refiera a la supresión. Ésta encuentra su forma en el recorte o reencuadre de la fotografía ya sea en el cuarto oscuro o en la computadora. Este es un procedimiento que los fotógrafos realizan comúnmente, sin embargo, en el caso de la imagen *Las mujeres de X'oyep* fue hecho por el responsable del departamento de fotografía y, la entonces directora del diario *La Jornada*, Carmen Lira.

La fotografía fue publicada (imagen 10) en blanco y negro y recortada por los dos extremos por lo cual paso de tener un formato horizontal a uno vertical. *Con tal acontecimiento el foco de atención se centra en la pareja del militar y la mujer, y en particular en el rostro de sorpresa del soldado, que mira fijamente a la indígena con la boca semiabierta*¹³².

Pero tuvo otra consecuencia: la lectura de la imagen cambió porque las tensiones estructurales lo hicieron también. Gracias a estas tensiones, el ojo—que como dice Joan Costa, busca significados—hace un recorrido por la imagen. Si es horizontal la mirada hace

¹³¹ *Ibíd.* Página 74

¹³² *Ibíd.* Página 78

este recorrido de izquierda a derecha para llegar a los signos visuales que ocupan en centro de la fotografía.

Si por el contrario la imagen tiene un formato vertical, el recorrido se realiza de abajo hacia arriba. Es por esta razón que en la publicación del periódico la tensión se centra sólo en los dos personajes y el recorrido visual comienza en el largo cabello de la indígena, pasa por la mano en el cuello y termina en el rostro del militar.

Todos estos signos visuales que conforman el punto de vista del fotógrafo Pedro Valtierra no culminaron con la publicación en un periódico de circulación nacional. La imagen fue recibida y refigurada a través de muchas interpretaciones a nivel nacional e internacional, las cuales veremos a continuación.

3.4 La recepción de la fotografía

La fotografía que Pedro Valtierra realizó en el paraje de X'oyep se convirtió en uno más de los "personajes políticos" en una guerra mediática que libraban, por una parte el gobierno de México y los medios de comunicación ideológicamente afines a él y, por otra, los medios de comunicación impresos y organizaciones no gubernamentales que publicaban los comunicados del Subcomandante Marcos.

El EZLN no tenía recursos económicos ni armas (y al parecer tampoco intenciones) para enfrentar al ejército en una guerra de guerrillas. El apoyo de la llamada sociedad civil nacional e internacional junto a medios impresos como el periódico *La Jornada*, fue decisivo para mantener el movimiento en la agenda pública nacional.

Los comunicados que el Subcomandante Marcos escribía no solo tenían relación con el movimiento zapatista, sino, también cuestionaban las decisiones políticas que se tomaban desde el centro del país. El 5 de enero de 1998, apenas dos días después de los sucesos en X'oyep, se dio a conocer un nuevo comunicado zapatista, esta vez en relación con la fotografía de Valtierra:

A la Sociedad Civil Nacional e Internacional:

Señora: Ahí están las fotos. El gobierno dice que no hay persecución de zapatistas, pero ahí están las fotos. El escenario es el mismo siempre, una comunidad indígena zapatista. Ahí están sus habitantes. Vea a los soldados del gobierno forcejear con mujeres y niños. Véalos apuntar con sus cañones. No hay persecución de zapatistas, dice el gobierno. ¿Vio a los soldados federales tan fuertemente armados? ¿Vio a las mujeres y niños zapatistas armados con palos y rebozos? Esas fotos, ¿son "rumores irresponsables"? ¿Mienten las fotos? ¿Están retocadas? ¿Se trata de fotomontajes para engañarnos y hacernos creer que los soldados del gobierno están agrediendo a los indígenas, cuando lo que están haciendo en realidad es ofreciéndoles medicinas, cortes de pelo, pláticas de educación sexual, dulces, juguetes y reparación de aparatos electrodomésticos? Esas fotos, ¿mienten al retratar esas miradas de las mujeres zapatistas? ¿Ve usted servilismo o humildad en esas miradas? Dice el gobierno que no está persiguiendo zapatistas, que su ejército está ayudando a la población. ¿Ve usted agradecimiento en esas miradas indígenas? Alguien miente. O las fotos o el gobierno mienten. Porque nosotros sólo vemos en esas imágenes a un pueblo agredido sí, pero digno y rebelde. Vemos un pueblo que no dejará que en su sangre se repita la ignominia de Acteal. Eso vemos. Pero el gobierno dice que no está persiguiendo zapatistas. Pero vemos esas fotos.

Y usted, ¿qué ve?

Vale. Salud y ojalá alcance usted a mirar el mañana que esas miradas, a través de esas fotos, prometen.¹³³

A través del comunicado referente a la fotografía publicada en *La Jornada*, el Subcomandante Marcos realiza una síntesis de lo que estaba ocurriendo en las comunidades de los Altos de Chiapas, sobre todo después de la matanza de Acteal. La presencia del ejército se había incrementado con el pretexto de modernizar la zona de conflicto y otorgar servicios a los pobladores.

¹³³ EZLN. Documentos y comunicados. (2003). Prólogo de Carlos Monsiváis. Ediciones Era. México. Página 134.

Este comunicado puso en juego a la fotografía como agente político. Una semana después de que Pedro Valtierra realizara la imagen, la revista *Época* publicó la fotografía en su portada: *En la versión de esta revista, la fotografía se acomodaba al discurso oficial del gobierno y evidenciaba la actitud tolerante con la que se conducían los soldados del ejército mexicano*¹³⁴.

Cabe mencionar que Pedro Valtierra propició el juego mediático de la fotografía realizada en el paraje de X'oyep, ya que él vendió los derechos de publicación a la revista *Época*. Además el periódico *La Jornada*, en donde se publicaban regularmente los comunicados del Subcomandante Marcos, difundió la carta antes mencionada.

Es posible que este juego mediático con la fotografía de Valtierra haya contribuido a que el autor recibiera, ese mismo año, el *Premio Internacional de Periodismo Rey de España*. Este reconocimiento (junto con otros sucesos como la matanza de Acteal) por parte del gobierno ibérico proyectó internacionalmente no sólo al movimiento zapatista sino también al fotorreportero y su agencia.

Así, muchas fotografías que fueron originalmente realizadas para aparecer en las páginas de los diarios se convierten, *por el uso e intenciones* que se hacen de ellas, en fotografías políticas, documentales o históricas que nos ayudan a entender con mucha mayor precisión sucesos o hechos sociales.

Cuando una fotografía se publica generalmente se hace con cierta intención: muchas de las imágenes que los usuarios, de redes electrónicas o en la *Web* comparten tienen fines biográficos y las fotografías que se publican en “revistas para caballeros” tienen como finalidad provocar, en quien las ve, sensaciones eróticas.

En el periodismo una fotografía se publica con la intención de informar de un hecho o suceso para ayudar al lector a entender una realidad que le incumbe o en la que tiene interés. Aunque también las fotografías se publican en los diarios para corroborar la información escrita o para ilustrar ciertos aspectos de ella.

¹³⁴ Del Castillo Troncos, Alberto. Op. cit. Página 94

Una vez que una imagen fotográfica con un contenido social relevante “sale a la luz pública” las personas, grupos sociales o políticos (en algunos casos) la utilizan para sus propios fines. En estos casos el uso que se le da a una fotografía escapa del control del fotógrafo o del periódico es, como se mencionó anteriormente, la refiguración de la obra.

Por eso algunas imágenes se convierten en documentales cuando se integran a una serie de imágenes con las cuales se explica un suceso (como la guerra de la ex Yugoslavia, la epidemia de la influenza en México) e; históricas cuando dichas imágenes sirven para estudiar un periodo específico de la sociedad (como la Segunda Guerra Mundial o al Revolución Mexicana).

Las fotografías que atraviesan por este proceso se transforman en íconos de una sociedad en un espacio y tiempo determinados. Deborah Dorotinsky dice que esta fotografía *se convirtió en una figura icónica que condensó en sus luces y sombras no solamente la lucha de las comunidades indígenas simpatizantes con el zapatismo, sino un sujeto social bastante invisibilizado en la representación de los movimientos étnicos: las mujeres*¹³⁵.

En efecto, la representación visual de las mujeres indígenas en la fotografía de prensa y documental muestra personas “dóciles” o sumisas, hambrientas y pobres o esclavizadas al trabajo del campo. Ejemplos de sobra los podemos encontrar en las imágenes de Walter Reuter, Manuel Álvarez Bravo o Héctor García, entre otros.

No podemos decir que la imagen de Valtierra ayudo a reivindicar a esos sujetos invisibles en las representaciones visuales, pero sí influyó para que otros fotógrafos “pensaran” diferente (sea por convicción o porque en los diarios se les exigió imágenes que tuvieran el impacto de las *Mujeres de X’oyep*) a estas comunidades que hasta ese momento, parecían estar destinadas a mostrar a un México multiétnico integrado bajo una sola bandera y nación.

¹³⁵ Ibíd. Página 14. Introducción del libro por Deborah Dorotinsky

No sólo fotógrafos independiente o de otros medios comenzaron a representar la realidad zapatista a través de encuadres parecidos al de Valtierra, la imagen también influyó en la forma de percibir la realidad del propio fotógrafo. En entrevista con Alberto del Castillo, Pedro Valtierra menciona que: *...Yo sentí que en ese momento algo había pasado con mi vida...porque debo decir que no estaba muy bien profesionalmente*¹³⁶.

Valtierra comenta en esa entrevista que aun siendo jefe sentía un estancamiento en su trabajo como fotoperiodista. Sin embargo, la difusión mediática que obtuvo la imagen de las mujeres zapatistas impulsó la carrera del fotógrafo: Ese mismo año, aparte del *Premio Rey de España*, fue reconocido con el *Premio Pagés Llergó* que otorga la revista *Siempre* y el *Premio Foto de Prensa* de la tercera Bienal de Fotoperiodismo. Además, al año siguiente, él fungió como jurado en el *Premio Nacional de Periodismo*.

Para el inicio del nuevo milenio, Pedro Valtierra había posicionado a la agencia y revista de fotografía *Cuartoscuro* como uno de los referentes del fotoperiodismo mexicano. Los diarios de circulación nacional mexicanos comenzaron a incorporar, cada vez más, las imágenes que los fotógrafos de su agencia realizaban. Muchos de ellos se incorporarían posteriormente a la planta laboral de algunos periódicos.

La agencia *Cuartoscuro* dirigida por Pedro Valtierra se convirtió así en una capilla artística, con un estilo propio y una manera de interpretar la realidad. Mientras que la revista, del mismo nombre, daba cabida a las propuestas de fotógrafos independientes y documentalistas del país.

¹³⁶ *Ibíd.* Páginas 67-68

Capítulo 4

Propuesta para la enseñanza del fotoperiodismo en un entorno digital

4.1 Programa de estudios

Programa de estudios de la materia: Fotoperiodismo			
Nivel: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación o Periodismo		Materias afines: Periodismo, Fotografía, Teoría de la imagen	
Tipo: Teórico-práctico		Seriación: Ninguna	
Modalidad: Presencial		Duración: Semestral	
Horas por semana	Horas por semestre	Horas	
4	64	Teórico: 40	Práctico: 24
Descripción: <p>La fotografía surge como un avance tecnológico de la Revolución Industrial. La historia de este medio se ha desarrollado tanto por los cambios tecnológicos como a por las formas de expresión que éstos han permitido. Hoy, sin la comprensión y uso de las nuevas tecnologías de información y comunicación el fotoperiodismo quedará diluido en la brecha digital.</p> <p>No obstante, aun cuando estas tecnologías predominen en la práctica, el fotoperiodismo se debe de ejercer y estudiar en su forma expresiva más que en las habilidades técnicas de la fotografía. Ya que la ciencia de ésta seguirá siendo de carácter semántico (que se busca decir), que únicamente técnico (cómo se dice).</p>			

Objetivo General:

- Proporcionar a los alumnos herramientas prácticas y teórico-conceptuales para entender y realizar imágenes fotoperiodísticas con contenido social relevante.

Objetivos Particulares:

- Conocer los diferentes usos de la fotografía y la práctica del fotoperiodismo en los medios impresos y electrónicos. Así como, establecer las tecnologías digitales que intervienen en la práctica del fotoperiodismo.
- Identificar como se realiza la narración de una historia a través de la fotografía. Asimismo, comprender la importancia que tiene la percepción de la realidad para interpretar el mundo y fotografiarlo.
- Conocer e identificar las imágenes más relevantes de la cultura icónica del fotoperiodismo en México y en otras partes del mundo.
- El alumno deberá realizar una imagen fotoperiodística en la cual se ponga en práctica lo enseñado en el curso.

Actividades de enseñanza-aprendizaje:**Del profesor.**

- El profesor tiene la obligación de guiar al alumno para que éste adquiera el conocimiento por medio de la exposición en clase, de la discusión de lecturas, la investigación y las prácticas necesarias para ello. También, es pertinente que el profesor presente los recursos didácticos (o visuales), que considere convenientes, para cada apartado del contenido temático.

Del alumno.

- Es indispensable que los alumnos lean la bibliografía obligatoria y asistan a todas las clases para poder contar con los elementos de análisis para la siguiente unidad.

La discusión de las lecturas y participación en clase son esenciales para que el alumno se forme una idea clara sobre el fotoperiodismo.

Contenido Temático:

Unidad 1. El fotoperiodismo.

1.1 La fotografía.

1.2 El fotoperiodismo.

1.3 La situación actual del fotoperiodismo.

1.4 El mito de la objetividad.

1.5 Tergiversación de la imagen fotoperiodística.

1.6 Tecnologías digitales del fotoperiodismo.

1.6.1 Tecnologías de producción.

1.6.2 Tecnologías de distribución.

1.6.3 La impresión digital.

Unidad 2. La interpretación y la construcción de la realidad en el fotoperiodismo.

2.1 La narración de historias a través del fotoperiodismo.

2.2 La percepción de nuestra realidad.

2.3 Los elementos de la imagen fotoperiodística.

2.4 La interpretación de la imagen fotoperiodística.

Unidad 3. Elaboración de un proyecto fotoperiodístico.

3.1 Revisión de portafolios de fotoperiodistas destacados.

3.2 Asignación de temas para que los alumnos desarrollen un proyecto fotoperiodístico.

3.3 Presentación de las imágenes en clase.

Bibliografía Básica:

Amador Bech, Julio. (2011). *El significado de la obra de arte.* Coordinación de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México.

Baeza, Pepe. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa.* Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona España.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Editorial Itaca. México.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. (2008). *La construcción social de la realidad.* Amorrurto editores. Vigésima segunda reimpresión. Buenos Aires, Argentina.

Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). *La fotografía: un arte intermedio.* Editorial Nueva Imagen. México.

Costa, Joan. (2008). *La fotografía creativa.* Editorial Trillas, segunda edición. México, Distrito Federal.

Davis Jack y Willmore Ben. (2005). *Tratamiento digital de la fotografía con Photoshop.* Ediciones Anaya Multimedia. España

Del Castillo Troncoso, Alberto. (2011). *Rodrigo Moya. Una mirada documental.* Ediciones El Milagro, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. México

Durand, Gilbert. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Editorial Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, España.

Freeman Michel. (2006). *Fotografía digital blanco y negro.* Evergreen y Taschen. China.

Freeman Michel. (2006). *Fotografía digital luz e iluminación.* Evergreen y Taschen. China

Freund, Gisèle. (1976) *La fotografía como documento social.* Editorial Gustavo Gilli. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976.

Fontcuberta, Joan. (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística.* Editorial Gustavo Gili, SL. Colección GGmínima. Barcelona, España.

----- **(1997).** *El beso de Judas.* Editorial Gustavo Gili, 1ª edición, sexta tirada 2007. Barcelona, España.

Grey Tim. (2004). *El color en la fotografía digital.* Ediciones Anaya Multimedia. Madrid

Mraz, John. (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996.*

Centro de la imagen-CONACULTA. México

Ricoeur, Paul. (2013). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo XXI editores, séptima reimpresión. Primera edición en francés 1985. México.

Vilches, Lorenzo. (1987). *Teoría de la imagen periodística.* Ediciones Paidós. Barcelona, España.

Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental. (2008). *Ileri De La Peña (coordinadora).* Siglo XXI Editores, colección Diseño y Comunicación. México.

Web, Jeremy. (2012). *Diseño fotográfico. Manuales de fotografía creativa aplicada.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Atlas ilustrado de fotografía digital. (s/a). Dirección editorial: Isabel Ortiz. Susaeta ediciones. Madrid

Documentales:

James Nachtwey. War Photographer. (2001). Una película de Christian Frei. Color, 96 minutos.

Marco Antonio Cruz. (2010). *Imágenes y Palabras 01.* Una producción de Seminario de Investigación en Fotografía. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Francisco Mata. (2010). *Imágenes y Palabras 08.* Una producción de Seminario de Investigación en Fotografía. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Bibliografía Complementaria:

Belting, Hans. (2012). *Antropología de la imagen.* Editorial Katz. Primera impresión en la editorial 2007. España.

Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la fotografía.* Edición y traducción de textos José Muñoz Millanes. Pre-textos, cuarta edición. España.

Eco, Umberto. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Ediciones Debolsillo. México.

Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

<p>Actividades didácticas:</p> <p>Exposición oral:.....(X)</p> <p>Exposición audiovisual:.....(X)</p> <p>Ejercicios dentro de clase:.....(X)</p> <p>Ejercicios fuera del aula:.....(X)</p> <p>Lecturas obligatorias:.....(X)</p> <p>Trabajo de investigación:.....(X)</p> <p>Prácticas de taller o laboratorio:(X)</p> <p>Prácticas de campo:.....()</p>	<p>Procedimiento de evaluación:</p> <p>Exámenes parciales:.....()</p> <p>Examen final escrito:.....()</p> <p>Trabajos y tareas fuera del aula:.(X)</p> <p>Exposición por los alumnos:.....(X)</p> <p>Participación en clase:.....(X)</p> <p>Asistencia:.....(X)</p>
--	--

4.2 Actividades de enseñanza-aprendizaje por Unidad

Unidad 1	
Tema	Actividad
1.1 La fotografía.	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposición del profesor, con recursos didácticos y ejemplos, sobre los diversos usos de la fotografía y su definición. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre la fotografía (se recomienda a <i>La fotografía creativa</i> de Joan Costa y Pierre Bourdieu <i>Un arte intermedio</i>).

<p>1.2 La situación actual del fotoperiodismo.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposición del profesor, con recursos didácticos y ejemplos, sobre la situación actual del fotoperiodismo y su definición. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre el fotoperiodismo (se recomienda a <i>Por una función crítica de la fotografía en prensa</i> de Pepe Baeza, <i>La fotografía como documento social</i> de Freund, Gisèle y <i>La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica</i> de Walter Benjamin). • Revisión en clase de periódicos impresos y digitales para diferenciar las fotografías con contenido social y, las de otro tipo.
<p>1.3 El mito de la objetividad.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposición del profesor, con recursos didácticos y ejemplos, sobre la noción de objetividad en la práctica del fotoperiodismo. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre la noción de objetividad en el fotoperiodismo (se recomienda los textos de Lorenzo Vilches <i>Teoría de la imagen periodística</i>, <i>Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística</i> de Joan Fontcuberta y <i>Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental</i> de Ileri De La Peña (coordinadora).

<p>1.4 Tergiversación de la imagen fotoperiodística.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase, por parte del profesor, de ejemplos sobre la tergiversación de la imagen fotoperiodística. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre la tergiversación de la imagen fotoperiodística (se recomienda la lectura de <i>El beso de Judas</i> de Joan Fontcuberta y <i>Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental</i> de Ileri De La Peña (coordinadora). • Localización, por parte de los alumnos, de ejemplos sobre tergiversación en la prensa mexicana.
<p>1.5 Tecnología digital del fotoperiodismo.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exposición del profesor, con recursos didácticos y ejemplos, sobre las tecnologías digitales que intervienen en la producción, distribución e impresión del fotoperiodismo. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El alumno deberá leer el manual de su cámara fotográfica para identificar cuáles son las posibilidades tecnológicas de la misma. • Se realizarán ejercicios dentro y fuera del salón de clases para comprobar las posibilidades técnicas y expresivas de la cámara fotográfica.

Unidad 2	
Tema	Actividad
2.1 La narración de historias a través del fotoperiodismo.	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase, por parte del profesor, de ejemplos sobre la narración de historias en la imagen fotoperiodística. • Se sugiere la presentación en clase de material audiovisual como los documentales de los fotógrafos James Nachtwey, Marco Antonio Cruz y Francisco Mata. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los alumnos realizarán ejercicios en donde cuenten una historia a través de la cámara fotográfica.
2.2 La percepción de nuestra realidad.	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase, por parte del profesor, de ejemplos sobre la percepción de la realidad y cómo afecta ésta lo que fotografiamos. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre la percepción de la realidad en el mundo cotidiano (se recomienda los textos de Paul Ricoeur <i>Tiempo y Narración I</i>, Berger y Luckmann <i>La construcción social de la realidad</i>; de Julio Amador Bech <i>El significado de la obra de arte</i> y; Pierre Bourdieu <i>Un arte intermedio</i>).
2.3 Los elementos de la imagen	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase, por parte del profesor, de

<p>fotoperiodística.</p>	<p>ejemplos sobre los elementos que integran la imagen fotoperiodística.</p> <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre los elementos que conforman la imagen fotoperiodística (se recomienda los textos de Jeremy Web <i>Diseño Fotográfico</i>, Julio Amador Bech <i>El significado de la obra de arte</i>, Lorenzo Vilches <i>Teoría de la imagen periodística</i>, Joan Costa <i>La fotografía creativa</i> y Gilbert Durand <i>De la mitocrítica al mitoanálisis</i>).
<p>2.4 La interpretación de la imagen fotoperiodística.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase, por parte del profesor, de ejemplos sobre la interpretación de la imagen fotoperiodística. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre los elementos que conforman la imagen fotoperiodística (se recomienda los textos de Paul Ricoeur <i>Tiempo y narración I</i>, Julio Amador Bech <i>El significado de la obra de arte</i>, Gilbert Durand <i>De la mitocrítica al mitoanálisis</i>).
<p>Unidad 3</p>	
<p>Tema</p>	<p>Actividad</p>
<p>3.1 Revisión de portafolios de fotoperiodistas</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Presentación, por parte del profesor, de portafolios fotográficos de reconocidos fotoperiodistas.

<p>destacados.</p>	<p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lecturas seleccionadas por el profesor para que los alumnos expongan en clase sobre el fotoperiodismo mexicano (se recomienda el libro de John Mraz <i>La mirada inquieta</i>).
<p>3.2 Asignación de temas a los alumnos.</p>	<p>Enseñanza:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Asignación, por parte del profesor, de temas que los alumnos tendrán que fotografiar. <p>Aprendizaje:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Realización de una imagen fotoperiodística.
<p>3.3 Presentación de las imágenes en clase.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación en clase de las imágenes realizadas por los alumnos.

Conclusiones

Actualmente la fotografía es un fenómeno social y cultural multifacético: una actividad que realizan personas de casi todas las clases en muchas sociedades. Hoy nos fotografiamos de la cuna hasta la tumba. Esto es gracias a la facilidad que proporcionan las tecnologías digitales para capturar en una imagen nuestro entorno y mundo de vida.

La fotografía es parte importante de la comunicación visual contemporánea por el uso de ésta en el ocio y diversos campos profesionales. Cualquier tipo de fotografía se define por los usos e intenciones de quien realiza la imagen o de quien la publica. Así tenemos hoy en día distintos tipos entre las que se encuentran: la publicitaria, científica, artística, de aficionados, documental y periodística.

Los usos e intenciones en el fotoperiodismo están determinados por valores de información y actualidad de hechos noticiosos que son establecidos tanto por la empresa periodística como por el fotógrafo. Sin embargo no todas las imágenes que se publican en un periódico se refieren a problemáticas sociales, esta realidad en la práctica se debe de incorporar en la enseñanza para determinar las características del fotoperiodismo.

Una de las definiciones más aceptadas sobre el fotoperiodismo y el periodismo en general, tanto en la academia como en la práctica, considera que esta actividad es objetiva. Según ésta concepción la postura del fotógrafo de prensa ante los hechos sociales debe ser imparcial y además, a éste, se le considera como un simple operador de un aparato. Sabemos que esto no es así. El fotógrafo interpreta los hechos sociales a través de su cámara y el mito de la objetividad funciona como un control ideológico y político por parte de las empresas periodísticas.

Incluso fotoperiodistas, como Francisco Mata Rosas, consideran que la enseñanza de la fotografía de prensa debe centrarse en la construcción del punto de vista. *Desde*

*dónde se está viendo: las herramientas conceptuales, personales y vivenciales.*¹³⁷ Para esto las universidades tendrán que retomar los aspectos teóricos más que los técnicos y tecnológicos para formar hombres y mujeres que sean capaces de interpretar a través de imágenes una realidad social cada vez más compleja.

En el otro extremo de la objetividad encontramos la tergiversación de la imagen. Ésta es la modificación de los elementos que aparecen en la fotografía para transformar la percepción y opinión de los lectores sin previo aviso. El fotoperiodismo se debe enseñar y practicar en el punto medio de estos dos extremos: el fotógrafo no es imparcial ante los hechos sociales y tampoco deberá de inventarlos sin aviso al lector.

El fotoperiodista tendrá que ejercer la profesión con ética. Ésta no deberá ser entendida como autocensura o como la prohibición para capturar en imagen fija a personas en situaciones de desgracia, sino, en informar sobre la intención, técnica, procedencia o fuentes de la imagen para darle la oportunidad al lector de reconocer o no sus propios intereses en tal o cual fotografía.

Para el director de fotografía de la revista *Proceso*, Marco Antonio Cruz, en la enseñanza del fotoperiodismo *tendría que haber un plan de estudios con un alto nivel, basado en la realidad: cómo cubrir la información, la ética y el compromiso del fotógrafo que es muy importante*¹³⁸. De no tomar en cuenta esto, el fotoperiodismo quedará reducido sólo a sus aspectos técnicos y tecnológicos.

La noción de objetividad en la enseñanza y en la práctica del fotoperiodismo además de facilidad con la que actualmente se realizan las imágenes fotográficas ha dejado de lado a la persona detrás de la cámara. Por esta razón nos acercamos a la *Triple Mímesis* de Paul Ricoeur. Este es un método hermenéutico que nos aproxima a la obra a través de un antes y un después, mediados por el contenido de la misma.

¹³⁷ Mata Rosas, Francisco. (2013). Fotoperiodista del periódico La Jornada de 1986 a 1992. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 27 de julio de 2013.

¹³⁸ Cruz, Marco Antonio. (2013). Coordinador de fotografía del semanario Proceso. Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013.

¿Por qué proponer un método hermenéutico para la enseñanza del fotoperiodismo en un entorno digital? Porque la enseñanza del fotoperiodismo, y también de la fotografía en general, parece estar solamente enfocada a la técnica y tecnología olvidando así que existe una persona con intereses (propios, sociales y culturales) que decide el encuadre, tema y composición de la imagen.

Esto tiene repercusiones en la forma en que se transmiten los conocimientos en las instituciones de enseñanza, ya que planes y programas de estudio se renuevan o se cambian cuando una nueva técnica sustituye a otra y no así cuando los cambios en una sociedad requieren una forma de “ver”, de interpretar y de simbolizar por parte del fotógrafo.

El fotoperiodismo es una actividad profesional que se debe de enseñar tomando en cuenta dos factores: la persona que está detrás de la cámara (el fotógrafo que por medio de un universo simbólico escoge un momento para capturarlo) y los signos visuales que aparecen en la fotografía por los cuales se simboliza un hecho social.

El fotoperiodista hace imágenes para y dentro de su cultura, y lo hace para ayudar a los lectores a explicar fenómenos sociales sin tener que mediar—aunque en algunas imágenes los pies de foto son necesarios para ubicar temporal y geográficamente al lector—signos lingüísticos alguno. Es por esto que el fotógrafo debe conocer los signos y símbolos de su época, de su sociedad y cultura porque gracias a ellos realiza su labor.

El alumno logrará esto al ser consciente del universo simbólico en el que vive: de su cultura, tradiciones, de las capillas artísticas de su época o en palabras de Paul Ricoeur de la prefiguración de la obra. Para después colocar los elementos en la fotografía y así conseguir que cuando una persona observe la imagen encuentre en ella los símbolos de su cultura que le den sentido a su existencia (la refiguración o Mímesis III en Ricoeur).

Las imágenes periodísticas no se pueden hacer bajo reglas estrictas de composición porque el fotógrafo realiza una simbolización colocando signos visuales en la

imagen. Por esta razón proponemos que en el programa de enseñanza del fotoperiodismo se incluyan las homologías y las figuras retóricas.

Para esto se propone revisar las imágenes de fotoperiodistas destacados. El fotógrafo requiere de conocimientos técnicos, expresivos y sobre todo de una cultura visual conformada por las obras de otros fotógrafos que han dejado “huella” y que en muchas ocasiones establecen las capillas artísticas de una época.

El análisis de imágenes icónicas del fotoperiodismo es fundamental en el programa de enseñanza, sin embargo será necesario que el profesor retome el método hermenéutico para explicar cómo se conformó la narración en estas imágenes. Se aprende haciendo fotos, se aprende tomando conciencia de mi posición ideológica y política ante los hechos sociales y también se aprende observando lo que los demás hicieron antes.

Un aspecto importante en la elaboración de programas de estudio son las tecnologías digitales. Éstas han facilitado el trabajo de fotógrafos y editores en los periódicos, logrando una mayor rapidez en la producción de información y dotando al espectador de los diarios digitales de contenido informativo que sucede en el momento.

Esta tecnología ha cambiada la forma de trabajar de los fotoperiodistas debido a la posibilidad de que cada usuario de un teléfono móvil o dispositivo electrónico pueda capturar un hecho social de importancia. Esto le restan al fotoperiodista una de sus funciones principales antes de la era digital: el estar en el lugar de los hechos y capturar una imagen que pudiera ser publicada por un medio impreso.

Sin embargo, la tecnología digital permite al fotógrafo distribuir sus imágenes por blogs, redes sociales virtuales o páginas *Web* en *Internet* y no sólo a través de los diarios impresos. Esto le da al fotoperiodista una mayor libertad expresiva y de contenido ya que las imágenes no tienen que pasar por la revisión y aprobación de un editor.

Si bien es cierto que por la tecnología digital hoy se producen, publican y distribuyen las imágenes de prensa—y sin la comprensión de estas tecnologías la enseñanza del fotoperiodismo quedará diluida en la brecha digital—el fotoperiodismo

debe de enseñarse en su forma expresiva más que en las habilidades técnicas o en sus características tecnológicas. Pese a que la revolución digital en la fotografía comenzó apenas tres décadas atrás, el fotoperiodismo seguirá siendo de carácter semántico (que se busca decir), que únicamente técnico o tecnológico (cómo se dice).

Sobre esto el investigador John Mraz dice que los fotoperiodistas contemporáneos *están con un pie en el documental y con el otro en la estética de sus imágenes...Por ello, afirma Mraz, la fotografía periodística debe seguir teniendo una cualidad: la de ser un imagen inmersa en un contexto social en el que obtenga su significado*¹³⁹.

La enseñanza del fotoperiodismo presenta algunos desafíos a las instituciones educativas.¹⁴⁰ Por una parte, es necesario contemplar los aspectos tecnológicos y técnicos de la fotografía para lograr calidad y nitidez en los signos visuales que aparecen en la imagen y; por otro, si sólo tomamos en cuenta dichos aspectos perdemos la dimensión semántica de la fotografía. No es el medio (la cámara, los mega pixeles o toda la parafernalia técnica) sino lo que concebimos con él: hacemos explícitos nuestra forma particular de ver al mundo y realizamos un acto de comunicación.

¹³⁹ La Jornada. 9 de abril de 2014. En <http://bit.ly/1hBhAW5>

¹⁴⁰ Las tecnologías digitales se han incorporado en diversos aspectos de nuestra vida diaria y la academia no es la excepción. La creación de bases de datos, conferencias y educación a distancia son sólo algunos ejemplos de los beneficios de éstas tecnologías. Sin embargo, también hay aspectos negativos de las mismas que representan desafíos a los profesores: hoy se investiga más en bases de datos comerciales que en bibliotecas especializadas; o el plagio de trabajos escritos e imágenes publicadas en la Web, entre otros.

Anexos



Imagen 1



Imagen 1a

Los Tasaday. Imágenes tomadas de la revista National Geographic, volumen 142, número 2 de agosto de 1972. Fotografías de John Lanois, Mindanao, Filipinas.

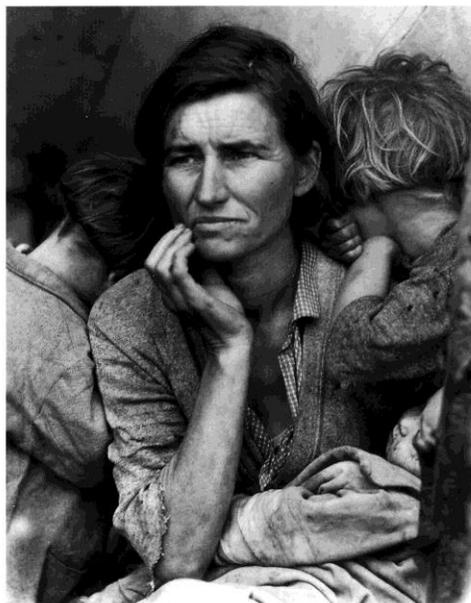
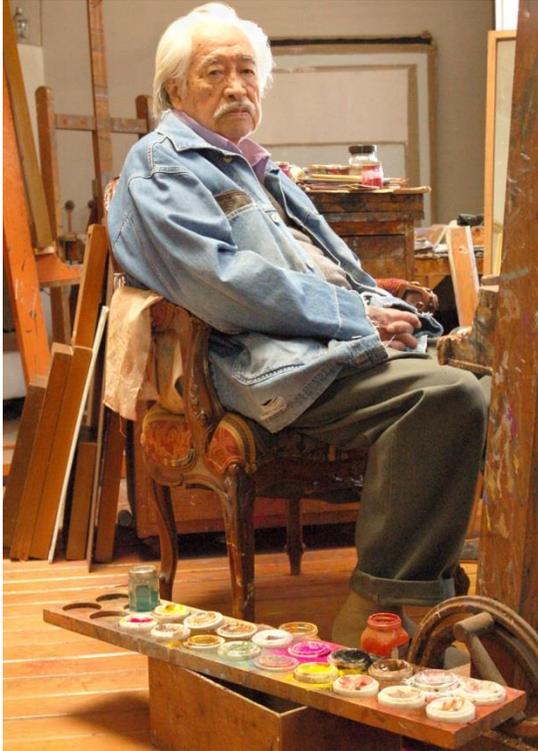


Imagen 2

Migrant Mother. Tomada del libro: Dorothea Lange. (2001). Phaidon. Londres



Imágenes 3 y 3a



Archivo digital Jaime Chalita Miranda y periódico El Financiero, sección cultural, 1 de febrero de 2008



Imagen 4

Tomado de <http://petapixel.com/2012/09/19/interview-with-nick-ut-the-photojournalist-who-shot-the-iconic-photo-napalm-girl/>



Imagen 4a

Tomado de <http://web.mit.edu/drb/Public/PhotoThesis/#Footnote35>



Imagen 5

Tomado de <http://zonezero.com/kordasche/introsp.html>



Imagen 6

Tomada de <http://mateomae.wordpress.com/>



Imagen 7

Tomado de: <http://redhistoria.com>



Imagen 8

Tomado de <http://www.actuallynotes.com/Tomoko-en-el-Bano.html>



Imagen 9

Tomada de: **Del Castillo Troncos, Alberto. (2013).** *Las mujeres de X'oyep*. Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, Centro de la Imagen. Colección ensayos sobre fotografía. México.



Imagen 10

Tomada de **Del Castillo Troncos, Alberto. (2013). *Las mujeres de X'oyep***. Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, Centro de la Imagen. Colección ensayos sobre fotografía. México.

Bibliografía

Amador Bech, Julio. (2011). *El significado de la obra de arte*. Coordinación de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México.

Bachelard, Gaston. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, décimo tercera reimpresión. México

Baeza, Pepe. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona España.

Belting, Hans. (2012). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz. Primera impresión en la editorial 2007. España.

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México.

----- **(2008).** *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de textos José Muñoz Millanes. Pre-textos, cuarta edición. España.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. (2008). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores. Vigésima segunda reimpresión. Buenos Aires, Argentina.

Bourdieu, Pierre (compilador). (1979). *La fotografía: un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen. México.

Cassirer, Ernst. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Fondo de Cultura Económica. México.

Costa, Joan. (2008). *La fotografía creativa*. Editorial Trillas, segunda edición. México, Distrito Federal.

Del Castillo Troncos, Alberto. (2013). *Las mujeres de X'oyep*. Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, Centro de la Imagen. Colección ensayos sobre fotografía. México.

Durand, Gilbert. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra.* Editorial Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana. Barcelona, España.

----- **(2007).** *La imaginación simbólica.* Amorrortu editores. Buenos Aires, Argentina.

Eco, Umberto. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica.* Ediciones Debolsillo. México.

Elias, Norbert. (1994). *Teoría del símbolo.* Ediciones Península, Barcelona, España.

Freund, Gisèle. (1976) *La fotografía como documento social.* Editorial Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. Barcelona 1976.

Fontcuberta, Joan. (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística.* Editorial Gustavo Gili, SL. Colección GGmínima. Barcelona, España.

----- **(1997).** *El beso de Judas.* Editorial Gustavo Gili, 1ª edición, sexta tirada 2007. Barcelona, España.

García Maza, Ma. Del Carmen. (2005). *Situación actual del fotoperiodismo.* Espacios públicos, febrero año/vol. 8. Número 015. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México.

González Ochoa, Cesar. (1997). *Apuntes Acerca de la Representación.* Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM.

Habermas, Jürgen. (2009). *Ay Europa.* Editorial Trota. Madrid, España. Primera edición en alemán, 2008.

Mraz, John. (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996.* Centro de la imagen-CONACULTA. México

Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Peña, Ismael; Córcoles, César; Casado, Carlos. (2006). *El Profesor 2.0: docencia e investigación desde la Red.* UOC Papers, artículo en línea. N.º 3. UOC. En http://www.uoc.edu/uocpapers/3/dt/esp/pena_corcoles_casado.pdf

Ricoeur, Paul. (2011). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido.* Sexta reimpresión. Siglo XXI editores en coedición con la Universidad Iberoamericana, México.

----- **(2008).** *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica.* Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires Argentina.

----- **(2013).** *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo XXI editores, séptima reimpresión. Primera edición en francés 1985. México.

Rodrigo Alcina, Miguel. (1993). *La construcción social de la noticia.* Paidós Comunicación, Barcelona, España.

Vilches, Lorenzo. (1987). *Teoría de la imagen periodística.* Ediciones Paidós. Barcelona, España.

Web, Jeremy. (2012). *Diseño fotográfico. Manuales de fotografía creativa aplicada.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Atlas ilustrado de fotografía digital. (s/a). Dirección editorial: Isabel Ortiz. Susaeta ediciones. Madrid

Dorothea Lange. (2001). Editorial Phaidon. 55 series. Londres.

Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental. (2008). Ireri De La Peña (coordinadora). Siglo XXI Editores, colección Diseño y Comunicación. México.

EZLN. Documentos y comunicados. (2003). *Prólogo de Carlos Monsiváis.* Ediciones Era. México.

Libro de estilo urgente. Agencia EFE. (2012). Galaxia Gutenberg. España.

Hemerografía

Excélsior. (2013). *La fotografía llegó a su disolución.* Por Sonia Ávila. Lunes 1 de julio, sección Comunidad, página 9.

El Financiero. (2013). *La mirada y el testimonio de Pedro Valtierra.* Por Viridiana Villegas Hernández. Jueves 11 de abril, sección Cultural, página 35.

El Financiero. (2013). *Las dualidades de Rubén Pax, en Pachuca.* Por Sergi Raúl López. Jueves 5 de septiembre, sección Cultural, página 37.

La Jornada. (2013). *Rodrigo Moya protagoniza muestra en la galería Throckmorton de NY.* Por Ángel Vargas. Martes 29 de enero, sección Cultura, página 4a.

El Universal. (2013). *Mordzinski: Le Monde tiró todos mis archivos.* Por Agencia. Miércoles 20 de marzo, sección Cultura, página e14.

Entrevistas y conferencias.

Cruz, Marco Antonio. (2013). *Presentación de la App Ciudad de México de Marco Antonio Cruz.* 26 de junio de 2013, Museo Archivo de la Fotografía.

Cruz, Marco Antonio. (2013). *Coordinador de fotografía del semanario Proceso.* Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 16 de julio de 2013. Lugar: Semanario Proceso México, D.F. Tipo: archivo digital. Duración: 25:17 minutos.

Fontcuberta, Joan. (2012). *Fotógrafo, académico e investigador.* Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Tipo: grabación digital. Duración del audio: 20:27 minutos. Fecha de la entrevista: martes 14 de febrero de 2012. Lugar: Museo Universitario del Chopo. Publicado: en El Financiero, Sección Cultural, página 40. Viernes 17 de febrero de 2012.

Mata Rosas, Francisco. (2013). *Fotoperiodista del periódico La Jornada de 1986 a 1992.* Entrevista realizada por Jaime Chalita Miranda. Fecha: 27 de julio de 2013. Lugar: Tlaxcala, Tlaxcala. Tipo: archivo digital. Duración: 15:12 minutos.

Mata Rosas, Francisco. (2013). *Workshop "El Pulque".* Curso impartido en la casa del artista, Tlaxcala, Tlaxcala. Fecha 25-27 de julio de 2013

Metinides, Enrique. (2013). *Plática con Enrique Metinides entrevistado por José Luis Martínez.* Museo de Arte Moderno, sábado 22 de junio de 2013.

Villaseca, Jesús. (2012). *Conferencia.* Fotoperiodista de La Jornada. Jueves 15 de marzo 2012. FCPyS, UNAM.