



**UNIVERSIDAD JUAN AGUSTÍN MAZA**  
**FACULTAD DE PERIODISMO**  
**LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**“FOTOPERIODISMO: REVOLUCIÓN Y DESAFÍOS A PARTIR DEL  
ADVENIMIENTO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS DIGITALES”**

**Alumna: María Valeria Giamporoni**  
**Tutora disciplinar: Lic. Roxana Lopresti**  
**Tutor metodológico: Lic. Guillermo Gallardo**

**MENDOZA ~ 2013**

Mediante la presente tesina y la defensa de la misma aspiro al título de Licenciada en Comunicación Social.

Alumna: María Valeria Giamporoni

DNI: 32.665.511

Matrícula: 1.440

Fecha del examen final:

Docentes del Tribunal Evaluador:

Calificación:

*Este trabajo está dedicado a la resiliencia, mi resiliencia,  
que me salvó. Y que me salva.*

*A cada uno de los minutos agotados e inconscientes que  
un par de años atrás me susurraron terminantes un secreto de supervivencia  
sin necesidad de dolor ni grandes sacrificios, sin golpes duros ni cadenas.  
De hecho, no se refería a sobrevivir, sino a vivir. Vivir y fluir en liviandad y  
en comunidad, como si se tratase de un premio a la propia voluntad  
y decisión personal de respirar.*

*Pretendiera éste ser un ritual de homenaje humilde y respetuoso,  
no simbólico, al esfuerzo que implica iniciar y sostener procesos  
conscientes, respirar y darse cuenta, escucharse, percibir y ver,  
caer y elevarse, soltar, retroceder, avanzar, esperar, crecer,  
superar, entender. En fin, redimirse. Licenciarse.*

## **Agradecimientos**

Confieso que comencé buscando la sinonimia del título, y encontré palabras como reconocimiento, obligación, devolución, recuerdo. Quiero agradecer porque me siento llena de cariño y preciso dejarlo brotar y multiplicarse para expandirlo y que regrese, no como reconocimiento u obligación sino como el entrañable recuerdo de su presencia en lo que ha sido mi trabajo de tesina.

Primero que nada agradezco al protagonista, mi estado de consciencia (y con él al Ángel que colaboró para que todo se enlace), el cual se reconectó a tiempo para darme hoy la libertad de auto concederme nuevas y prósperas oportunidades de transformación en muchos ámbitos de mi vida. Aplausos, sonrisas y carteles luminosos para él.

Gracias a quienes también fueron protagonistas de este logro académico: por guiarme brindando generosamente su tiempo, apoyo y conocimiento, Roxana y Guillermo. Por la tolerancia, comprensión y confianza académica: gracias Ángel, Eduardo, Fabiola, Carolina, Karina y Gonzalo. Gracias a quienes alguna vez les apetezca y sea útil este documento (¡disfruten, dispongan, adapten, mejoren, critiquen!). Agradezco el aporte erudito y desinteresado, propio de una humilde, paciente y admirable sapiencia de: Adrián, Coco, Alejandro, Diego, Delfo, Damián, Gustavo.

Gracias inmortales al apoyo logístico, el abrazo tierno y amoroso de mis amigos y compañeros de viaje, los que brillan con mi felicidad: Diego, Camila, Soledad, Franco, Maximiliano, Romina, Carla, Emiliano, Graciana, Celina, Lucas, Jorge, Johana, Marina, Augusto y Rodrigo.

Y los últimos serán los primeros: un gracias a ellos, mi intensa y extensa familia. Mamá, Papá, Brunito: el antes y el después que me sostiene, me retiene y me mantiene dentro de este mundo cuando me voy. Los que me dan la mano para bienvenirme, despedirme, confortarme, levantarme, caminar, aliviarme, advertirme. Por confiar, desconfiar, dar, pedir, apuntalar, limitar, por la debilidad, la inocencia y la ternura. Por servir, intentar y lograr, juntos o por separado, podemos decir: ¡misión cumplida!

Mi hoy, elijo compartirlo con ustedes. Gracias por pasar.

## **Palabras clave**

Imagen

Fotografía

Realidad

Noticia

Mensaje

Fotoperiodismo

Digital

Manipulación

Ética

**Correo electrónico del autor:** [valeriagiamporoni@gmail.com](mailto:valeriagiamporoni@gmail.com)

## Índice general

<b>Introducción</b>	1
<b>Marco teórico</b>	
<b>Capítulo 1: Imagen, fotografía y realidad</b>	
1.1. Consideraciones generales	4
1.2. Imagen, palabra y realidad	5
1.3. Fotografía y realidad	7
1.4. Modelización icónica de la realidad	11
1.5. Fotografía, realidad y objetividad	18
1.6. Acto y proceso fotográfico	22
<b>Capítulo 2: Noticia y fotografía informativa en la prensa gráfica diaria</b>	
2.1. La producción y el consumo inteligente de mensajes periodísticos	36
2.2. La fotografía como mensaje	43
2.3. Palabra, imagen y la importancia del pie de foto	47
2.4. El caso de la fotografía documental	53
<b>Capítulo 3: Génesis, evolución y revolución del fotoperiodismo</b>	
3.1. Raíces y evolución del fotoperiodismo	57
3.2. La revolución digital: impacto, crisis y nuevos desafíos	65
3.2.1. Propuesta de análisis y reflexión. Manipulación fotográfica	73
3.3. Ética y regulación del fotoperiodismo	81
3.3.1. Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina	83
<b>Capítulo 4: Diseño metodológico</b>	
4.1. Planteamiento del problema	88
4.2. Justificación de la investigación	88
4.3. Objetivos	89
4.3.1. Objetivo general	89
4.3.2. Objetivos específicos	89
4.4. Hipótesis	90

4.5. Estructura metodológica	90
<b>Capítulo 5: Resultados de la investigación de campo</b>	
5.1. Procesamiento de datos	95
5.1.1. Análisis de las entrevistas en profundidad	96
5.1.1.1. Entrevista a “M”	96
5.1.1.2. Entrevista a “H”	99
<b>Conclusiones finales</b>	105
<b>Referencias bibliográficas</b>	108
<b>Anexos</b>	113
Entrevista realizada a sujeto “M”	114
Entrevista realizada a sujeto “H”	124
Actualidad fotoperiodística en las noticias	144
Carrera técnica de fotografía en Mendoza	149
Campaña de ARGRA: “Toda fotografía <i>tiene autor</i> ”	153

## Introducción

“La vida es arte, apariencia, ilusión óptica, necesidad de perspectiva y error” –*Friederich Nietzsche*

“Los poderes invisibles de la fantasía en los ojos pueden proyectarse al objeto como hacen las imágenes del objeto proyectándose a los ojos” –  
*Leonardo Da Vinci*

“No es el ojo el que ve, sino el hombre y no es el oído el que oye, sino el hombre” –*Hugo Kükelhaus*

Durante la última década y desde mucho tiempo antes, el campo disciplinar del *fotoperiodismo* ha advertido una serie de cambios de diverso tipo pero sobre todo tecnológicos y partiendo desde el paso de la fotografía analógica a la digital. Este último traspaso llegó al ámbito que nos compete en el objeto de estudio de la presente investigación, delimitada a la provincia de Mendoza (Argentina) y más específicamente a los medios gráficos de dicho contexto geográfico, en el año 2003.

La digitalización de los procesos fotográficos trajo aparejadas circunstancias beneficiosas y otras no tanto. El problema que nos atañe es el impacto que produjo en el rol que desempeña el fotoperiodista en los medios gráficos, el cual se ha visto afectado en las tareas que diariamente desarrollan esos profesionales de dicho ámbito y, por ende, al resultado final de su desempeño: la responsabilidad de la producción y posterior comunicación de información de imágenes periodísticas.

El reciente uso masivo de internet, al encontrarnos inmersos en una sociedad eminentemente visual y con tendencias a mantenerse e incluso amplificar esa propensión, provocó una rápida propagación del uso de las



nuevas tecnologías por parte de todo tipo de usuarios, lo que desembocó en que la profesión del reportero gráfico se viera empañada, desnaturalizada e incluso desvirtuada. Denominamos a este fenómeno como la *socialización* o *democratización* de dichas herramientas, la cual echa por tierra la especialización que antes requería al fotoperiodista un desarrollo cognoscitivo específico de su oficio de difícil acceso o al menos de acceso limitado para el conjunto general de la sociedad. Por todo esto, el rol del fotoperiodista se ha vuelto difuso y hoy en día en las empresas de medios mendocinos, éstos no consiguen un claro planteamiento de las funciones de deben ejecutar y son mínimamente remunerados de acuerdo a las tareas que desarrollan.

Al tratarse de una profesión relativamente nueva, nos encontramos con una situación de escasez bibliográfica (por esto la nuestra será una investigación de tipo exploratoria, y descriptiva-explicativa) y, en los niveles prácticos de la profesión, una suerte de abandono tanto académico como laboral que dificulta a los profesionales un eficaz y nítido desempeño (*ver anexos*). En este punto surgen extrañas figuras como la del *media worker* e incluso profesionales de diferentes áreas como la periodística, quienes en la práctica han comenzado a ocuparse de tareas y tomas de decisiones que original y evidentemente le concernían al reportero gráfico.

Así es que en la mayoría de los casos que analizaremos en detalle a lo largo de nuestra investigación de campo, a estos profesionales se les ha adjudicado una multiplicidad de funciones que no se ajustan a su perfil y formación profesional ni a los honorarios que perciben. En este punto varios son los interrogantes que se nos plantean, entre ellos vale la pena mencionar: el cuestionamiento hacia el compromiso para con el aspecto originario documental del que proviene la disciplina fotoperiodística, la afectación que puedan producir los cada vez más contrastantes intereses de capitalización de las diferentes partes del proceso informativo, los límites éticos y normativos difusos de la profesión (derechos y responsabilidades) y sus modos de manipulación a través del mensaje fotográfico, su carácter de

documento con validez de documentación histórica, sus competencias a nivel académico o de capacitación especializada (*ver anexos*), y finalmente su aporte real a la forma en que se construyen significados y se elabora la noticia como conjunto informativo gráfico-textual.

La propuesta de este estudio es entonces, tomando como paradigma de base el sociocrítico y una metodología de trabajo de campo inductiva, contribuir a la comprensión de la construcción de significados por parte del fotoperiodismo en los medios gráficos, analizar los cambios que se desencadenaron en la última década en el ámbito del fotoperiodismo mendocino, conocer las consecuencias que estos cambios produjeron, describir el rol que desempeña la imagen en las noticias, y por último establecer los alcances y funciones específicas actuales del fotoperiodista de los medios gráficos mendocinos.

El fotoperiodismo está viviendo en la actualidad una revolución sin precedentes en su corta historia que obliga tanto al fotoperiodista y los responsables de la elaboración del mensaje fotográfico en prensa como a los consumidores de aquéllas a detenerse a analizar el hecho comunicativo que les atañe a fin de no descontextualizar y por ende desentendernos del binomio texto-imagen que diariamente se nos presenta y nos alcanza en diversos formatos dentro de un sistema de información globalizado que hoy en día alcanza a todo tipo de públicos, y prácticamente en todo momento.

## Capítulo 1

### Imagen, fotografía y realidad

El presente capítulo sentará las bases conceptuales, ideológicas y filosóficas generales que guiarán y servirán de hilo conductor a nuestra investigación en su totalidad. Consideramos primordial el poder distinguir y definir claramente y desde diversos puntos de vista de algunos autores que hemos seleccionado aquellos conceptos que desarrollan las teorías que competen a nuestro objeto de estudio.

Nos focalizaremos durante este capítulo en los pilares fundamentales para el desarrollo de la presente investigación que podemos sintetizar en la imagen, la fotografía y la realidad, tal como lo describe su título. Haremos una correlación entre los conceptos mencionados teniendo en cuenta algunos puntos de vista contradictorios que a la vez se van a ir complementando para darnos una pauta que nos permita tomar una posición definida. Para finalizar nos referiremos al acto fotográfico en sí mismo, el cual encierra ciertas características particulares y códigos visuales especiales que analizaremos en detalle a fin de adentrarnos a conocer en profundidad aquellos aspectos que lo conforman y determinan.

#### 1.1. Consideraciones generales

“El hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, pero sólo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anhelos de la humanidad y exorcizar, ¿por qué no?, a nuestros fantasmas”.<sup>1</sup>

Hoy en día el mundo se ve a sí mismo de un modo renovado. Las imágenes no sólo llegaron para quedarse sino también para provocar cambios en nuestro entorno, vivencias, en nuestra manera de relacionarnos, y, por supuesto, en la comunicación. Desde que nos dimos cuenta de esto

---

<sup>1</sup> (Villafañe, Introducción a la teoría de la imagen, 2006, p. 13)

no hemos parado de experimentar y llevar el poder que esta herramienta de comunicación visual nos confiere a su máximo aprovechamiento.

Partimos para la elaboración del presente estudio de la base de que la comunicación a través de imágenes o *visual* ha sido ampliamente valorizada, incluso en el siglo XIX se consideraba que estar frente a una de ellas era casi como poseer el espejo que reflejaba fielmente la realidad. Podemos decir, para el afán positivista, que era prácticamente un modo de poseerla y se vendía como un modelo de exactitud en la imitación.

Para comenzar a desarrollar los conceptos básicos que competen al estudio de nuestro problema de investigación partiremos de la afirmación de Justo Villafañe, quien considera que ningún tiempo pasado ha sido capaz de reunir tantas creaciones icónicas como el que actualmente atravesamos.<sup>2</sup>

A lo largo del tiempo hubo cambios más y menos trascendentales dentro del ámbito que tiene como fin último las imágenes, el cual en esencia pretende llegar al entendimiento de la realidad a través de los sentidos. Esto muchas veces resulta un tanto absolutista y más cercano a la ilusión que a la objetividad.

## **1.2. Imagen, palabra y realidad**

Con el paso del tiempo, la cultura occidental ha oscilado inestablemente entre la preferencia por lo visual y lo textual. De hecho, la historia de las relaciones que se han tejido entre la palabra y la imagen como medios de expresión es larga y ambivalente, ya que tenemos noticias de posturas diversas incluso desde antes de nuestra era.

Tal vez la característica más destacable de la imagen sería su supuesto poder de “fijación de la realidad en un formato de soporte físico”. Este atributo -si existiese- brindaría a la humanidad entera la posibilidad de prolongar dicho objeto a través del tiempo cual documento histórico que se

---

<sup>2</sup> (Ibídem)

independiza y comenzaría a prescindir -sin tornarse insignificante- del muchas veces sobrevaluado *texto*.

Así, la realidad misma comenzaría a través de un proceso de reproducción mecánica a ser susceptible de retomarse, reanalizarse y revisarse cuantas veces fuesen necesarias para satisfacer las necesidades científicas de descripción del mundo. Sumamos a esta la característica de ostentar un nivel de detalle que en circunstancias normales resultaría imposible que el ojo humano lo captase. Es entonces cuando la cámara se convertiría en una herramienta de colección de hechos específicos que implicarían su propia verdad. En este sentido, podríamos decir con Foucault que:

“La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general’ de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo cómo se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero”.<sup>3</sup>

Foucault resalta la existencia de una verdad que es evidentemente parte de nuestro mundo y que es consecuencia o resultado de un conjunto de acciones que en él se presentan. De ella se derivan diversas trazas que la determinan o describen tal como esa sociedad la entiende y ejerce, a fin de delimitar sus alcances.

De todas maneras la precisión y definición de la imagen fotográfica, pero sobre todo la firme creencia de que era una prueba científica de la existencia de lo que en ella aparecía, podemos decir que le valió el ingreso como herramienta privilegiada en el campo científico y en diversas y variadas disciplinas humanas, como la arqueología o la antropología.

---

<sup>3</sup> (Foucault, 1985, pág. 143)

El hombre presenta a nivel sensorial una notable tendencia a hacer más uso de sus ojos que de sus manos, y este rasgo antropológico marca la importancia de continuar preguntándonos continuamente qué son, cómo se hacen y para qué sirven las imágenes.

La concatenada y al parecer inagotable cadena de cambios que se entrelaza al transcurrir la historia de la imagen viene profundamente marcada por el hito que significó la aparición de nuevos soportes, técnicas y sistemas de grabación y reproducción. Estos a su vez se amplían constantemente debido a un gran despliegue tecnológico que sorprende e invita a probar sus caudalosas cualidades.

El mundo de las imágenes, el cual nace en la imaginación de quien las crea, es realmente muy complejo, abarcando desde aquellas elaboradas por la mano (con procedimientos aparentemente sencillos) hasta las que hoy en día conocemos como imágenes digitales, pasando también por la fotoquímica, la magnética o la electrónica.

### **1.3. Fotografía y realidad**

Comenzamos este informe partiendo con conceptos tan cardinales para nuestro estudio como el de *imagen* con el fin de ofrecer al lector la posibilidad de aplicar *a posteriori* su punto de vista a toda la información que aquí detallaremos.

Existe una posición teórica a favor de resaltar el aspecto referencial que condujo a consideraciones que negaban la significación de la imagen fotográfica por sí misma.

En este sentido, Barthes, en sus primeros estudios sobre el medio y partiendo de la paradójica consideración de que la fotografía no es la realidad pero sí su perfecto *análogon*, acuñó la famosa sentencia de que la

imagen fotográfica tiene como característica particular el ser un mensaje sin código, es decir que lo considera un mensaje continuo.<sup>4</sup>

Según ese autor existen además otros mensajes sin código, más específicamente todas aquellas reproducciones analógicas de la realidad como dibujos, pinturas, el cine o el teatro. Estos mensajes desarrollan de modo inmediato, además del contenido analógico en sí (escena, objeto, paisaje), un mensaje suplementario, que es lo que llamamos el *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario compuesto por un significante y un significado, pudiendo este último ser estético o ideológico. Es decir que todas esas reproducciones incluyen dos mensajes: uno *denotado* que es el *análogon* en sí, y el *connotado*, que es la manera como la sociedad hace leer, en cierta medida, lo que piensa.

Mientras que la palabra constituye un signo lingüístico en el que la relación con el referente es arbitraria, la imagen fotográfica es la huella de un real; es decir que existe una relación de proximidad muy fuerte entre la imagen y su referente, pues aquella se remite permanentemente a éste como una sombra o una emanación del referente.

Este hecho resulta esencial para ingresar al mundo de las reproducciones ya que nos indica que (por ejemplo) la pintura puede simular y/o fingir pero la fotografía jamás podrá negar que lo fotografiado estuvo ahí, existió y fue real. Por eso, mientras que las palabras traducen como una forma de entender el mundo e interpretarlo, las fotografías no traducen las apariencias: las citan.

A este respecto podemos también citar a la reconocida novelista y ensayista estadounidense Susan Sontag, quien realiza un jugoso paralelismo similar al de Berger entre citas y fotografías:

“Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asemeja un libro de fotografías a uno de citas. Y un modo cada

---

<sup>4</sup> (Barthes, El mensaje fotográfico, 1961)

vez más difundido de presentar fotografías en libros consiste en acompañarlas ellas mismas con citas”.<sup>5</sup>

El rol de la fotografía como reproductor de la realidad y prueba de existencia quedó asumido desde el principio y hoy en día de diversos modos lo sigue desempeñando. Por otro lado, quizás debido al fenómeno de socialización de la manipulable imagen digital así como por la inclusión del medio fotográfico en las prácticas artísticas y creativas más diversas, cada vez más el fotógrafo toma el papel protagónico ante el acto fotográfico imprimiendo su sello propio en el resultado final y revelando su íntimo y original punto de vista.

“La fotografía es un bien de uso social universalizado pero no ha conseguido permanecer al margen de la voluntad de singularidad del fotógrafo cuando no es un mero reproductor de lo que se ve, sino un revelador de lo que a simple vista no se ve”.<sup>6</sup>

El movimiento semiótico de los años sesenta es importante en lo que a este enfoque se refiere porque logró evidenciar el carácter ilusorio de la semejanza, y al analizar el controvertido efecto de lo real provocado por la imagen fotográfica se demostró que (como cualquier otro sistema codificado) *no copia la realidad sino que la transforma*.

Naturalmente, cuando hablamos de *aspectos de la imagen* le asignamos a ésta una naturaleza polidimensional que en las últimas décadas ha sido tipificada desde diversas perspectivas.

Según Justo Villafañe<sup>7</sup> una imagen supone primariamente tres hechos que resultan ser permanentes e invariables, es decir que son irreductibles dentro del concepto de imagen: una selección de la realidad, un repertorio de elementos fácticos y una sintaxis.

---

<sup>5</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 2006, pág. 107)

<sup>6</sup> (Vázquez Montalbán, 2003, pág. 152)

<sup>7</sup> (Introducción a la teoría de la imagen, 2006)



Por otro lado, los profesores A. Lara y J. Perea parten de una clasificación elemental de las imágenes al dividir las en naturales, mentales y creadas. Las dos últimas remiten a las imágenes naturales ya que, según dichos autores, éstas constituyen el origen de toda representación y de las que sólo las creadas permiten hasta hoy una difusión masiva y, por consiguiente, adquieren el carácter de vehículo de la comunicación visual. Sin embargo, podríamos decir que todas las imágenes creadas admiten ser analizadas de manera tal que se pueda poner en evidencia no sólo la intencionalidad del realizador sino también los elementos que la conforman: su composición, color, textura, movimiento, ritmo, etc. Incluso se admite un posterior análisis de su creador, incluyendo variables como su repercusión en la sociedad, influencia en los movimientos artísticos, etc. Se debe partir de la experiencia de la imagen que nos da un soporte determinado y los elementos que forman a este último, además de los instrumentos necesarios para perpetrar la imagen y las técnicas de trabajo concretas que se utilizaron para crearla. Este conjunto de elementos otorga a cada uno de los medios unas posibilidades de expresión del autor de la imagen que son determinantes y condicionantes del resultado final.

El proceso de creación de una imagen indudablemente se ve afectado también por la presencia de otros factores como los culturales, económicos, jurídicos, etc.

Por otra parte, los canales de distribución y exhibición del material icónico y su alcance y formato hoy en día son determinantes para que aquél llegue hasta nosotros y lo haga con la misma intensidad con la que su autor la pensó originalmente.

“Pocos fenómenos humanos poseen la variedad que el universo de la imagen presenta. La multiplicidad de sus usos, de los medios que la producen, de las funciones que satisface, hacen de la imagen un macrocosmos difícilmente abordable desde una exclusiva perspectiva científica”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> (Villafañe, Introducción a la teoría de la imagen, 2006, p. 27)

La imagen como modo de conceptualización es el método de uso más frecuente que tenemos en nuestra sociedad. Así, nos encontramos rodeados de manifestaciones icónicas de todo tipo, las cuales interpelan constantemente nuestros sentidos.

Planteemos un caso corriente: ¿en qué se diferencian la foto de un niño, la imagen natural que del mismo obtenemos mediante la percepción visual directa, el recuerdo del mismo cuando ya no lo vemos, un retrato suyo o sus movimientos captados y grabados en un video? Estas corresponden a cinco formas distintas de manifestaciones que habitualmente somos capaces de diferenciar primeramente a través de diversos procedimientos, considerando que incluso aquella *imagen natural* a la que nos referimos no refleja una realidad concreta sino la que estamos percibiendo en ese momento. Tomaremos sólo uno para ejemplificar el caso: la naturaleza de su soporte. En el primero de los casos es fotoquímica; en el segundo, la retina y todo conocimiento y bagaje previo que posea el perceptor en cuestión; en el tercero, no se da cuenta de la existencia de un soporte real aunque se encuentran presentes y limitantes los factores del caso anterior; en el cuarto es el lienzo el soporte del retrato, y en el último caso, se trata de una cinta magnética. Notamos que una sola de las características de su naturaleza y procedimiento de percepción nos resulta suficiente para distinguir un ejemplo de otro.

#### **1.4. Modelización icónica de la realidad**

A pesar de que nuestra sociedad se encuentre colonizada culturalmente por los medios masivos de comunicación y eso pueda hacernos pensar que quedan muy pocas cosas por explicar acerca de la imagen, cuando reflexionamos sobre el fenómeno icónico en todas sus dimensiones encontramos aspectos aún desconocidos y aún poco desarrollados.

Podríamos incursionar en el tema desde un punto de vista más rígido, pero decidimos tomar el más amplio ya que consideramos que la inmersión

en un ambiente complejo como el que nos rodea a cada uno de nosotros determina el sentido, la forma y el uso de unas u otras realizaciones visuales. Reconocemos además el papel director de un análisis centrado en los factores más hondos, que son comunes a todo mensaje icónico.

Habiendo ya establecido como base esos tres hechos que irreductiblemente conforman uno de los principales sistemas de comunicación (la imagen), podemos sintetizar el estudio de su naturaleza en dos grandes procesos: la percepción y la representación. La primera depende principalmente de la sensorialidad del sujeto receptor del estímulo visual y de sus mecanismos de selección de la realidad. La segunda supone una explicitación de una forma particular o un aspecto específico de la realidad.

Para montar un escenario más complejo y diverso, volvemos a citar a Justo Villafañe para dar cuenta de un punto de vista diferente.

Este autor parte de la idea base de que toda imagen posee un referente en la realidad misma más allá de su grado de iconicidad, naturaleza o el medio que la produce (incluso aquellas que surgen del nivel de lo imaginario). Así, Villafañe supone la existencia de una relación casi directa de lo que llamamos representaciones con la realidad misma.

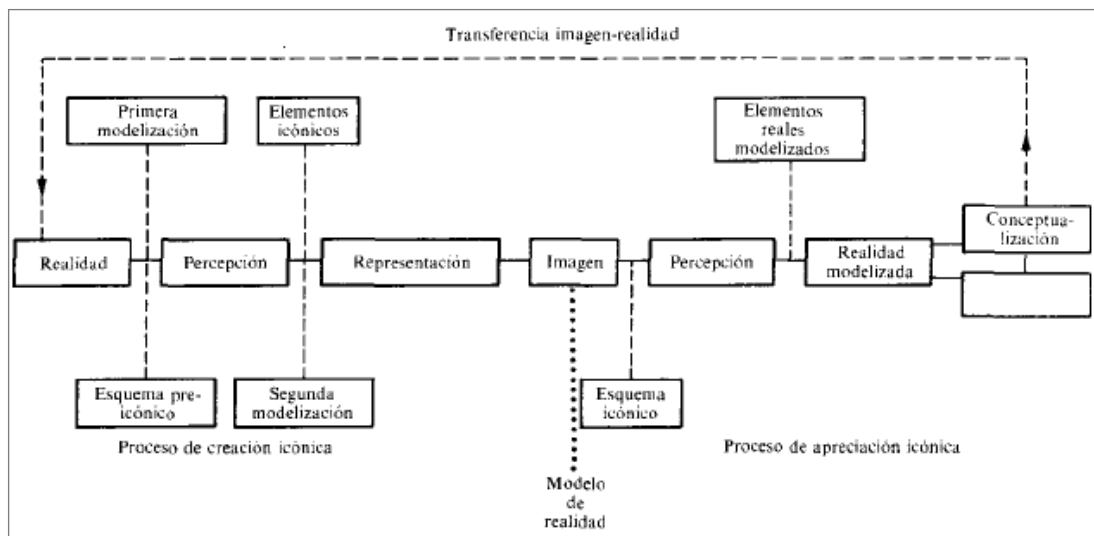
Desde que el hombre nace comienza a desarrollar su cognición y atraviesa diversos estadios de comprensión del mundo que lo rodea, a partir de los cuales realiza procesos de síntesis visuales. Estas síntesis se agrupan en un gran número de conceptos visuales que servirán de base para futuras creaciones icónicas.

Del mismo modo que lo hacen la música y la literatura, las imágenes constituyen modelos de realidad. La diferencia primordial entre aquellas radica en la naturaleza de sus procesos de modelización icónica, de la cual la percepción y la representación antes mencionadas son responsables.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> (Introducción a la teoría de la imagen, 2006)

En el siguiente esquema<sup>10</sup> se exponen las distintas fases del proceso de modelización icónica que presenta Villafañe. La primera parte del mismo (denominada proceso de creación icónica) culmina con la obtención de la imagen, y la segunda parte (denominada proceso de apreciación icónica), la cual se centra en la percepción que hace el observador de ésta, completa el sentido del proceso todo.



Según dicho autor, mediante las habilidades operacionales de la percepción que son innatas en los hombres, siendo éstas la capacidad de selección, abstracción y síntesis, el emisor extrae de la realidad los elementos o rasgos pertinentes de acuerdo con su intencionalidad. Esto da como resultado el denominado *esquema preicónico*, el cual se compone de los rasgos estructurales más relevantes del objeto de la representación. Este concepto se encuentra profundamente relacionado con ese primer encuadre imaginario que el fotógrafo busca para crear las relaciones plásticas acordes con sus objetivos. Entre dicho esquema y las imágenes finalmente materializadas existe una relación de correspondencia que puede tener distintos grados de identidad. Aún en las obras más elaboradas y que han sufrido grandes transformaciones a lo largo de su creación, si pudiésemos asomarnos por un instante al cerebro de su realizador y luego echar un

<sup>10</sup> (Ibídem, Fases del proceso de modelización icónica, p. 32)

vistazo a su obra observaríamos que se han conservado su naturaleza y estructura primarias, modificando sólo determinados factores de composición no esenciales.

La fase siguiente del proceso exige un nuevo momento de modelización, debiendo el emisor icónico abstraerse y seleccionar los elementos que representarán los elementos reales. En esta segunda parte del esquema nuevamente se comienza con un período perceptivo. El observador extrae de la imagen un *esquema icónico* que es un equivalente de la realidad objetiva (no la figurativa) a la que representa y cuyos elementos son modelizaciones de los elementos reales.

A partir de este punto, según Villafañe, el observador puede identificar y discernir entre esas dos realidades (la objetiva y la figurativa o modelizada) como si se tratase de dos plantillas superpuestas. Los posibles resultados a esta altura del proceso son dos: que el observador conceptualice la imagen, en cuyo caso se produce una conexión con la realidad objetiva a modo de *feedback*, incluyendo un posible desencadenamiento de una transferencia de la imagen a la realidad; o que, siendo imposible dicha conceptualización (esto casi siempre sucede en los casos en que la imagen es demasiado abstracta, arbitraria o fruto de una convención), quede interrumpida esta última conexión con la realidad.

Considera Villafañe, habiendo recorrido en detalle el proceso de modelización que da como resultado final la realidad modelizada, que toda imagen constituye en sí misma un modelo de realidad. Aclara el autor que no todas las imágenes llevan a cabo dicho proceso de la misma manera, es decir que existen diversos modos de modelización.

Esta teoría daría por un hecho la existencia de una realidad completa y de un supuesto dominio absoluto de las representaciones de reflejarla tal y como es, dejando de lado lo que nosotros consideramos la subjetividad y la impronta que conlleva el sólo hecho de que su autor aplica en éstas su huella propia, personal, original, indeleble, intransferible.

A este respecto Justo Villafañe también propone en su libro *Introducción a la Teoría de la Imagen*<sup>11</sup> una clasificación en tres funciones de modelización icónica (atención, no se trata de clases de imágenes): la modelización representativa, la simbólica y la convencional.

“Una representación es un enunciado sobre las cualidades visuales, y tal enunciado puede ser completo a cualquier nivel de abstracción. Las imágenes son representaciones en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas”.<sup>12</sup>

Esta definición dada por el especialista en artes visuales Rudolph Arnheim nos resulta correcta aunque a la vez escueta, debido a su afirmación de que las representaciones son imágenes más abstractas que sus propios referentes.

Para concluir este tema resumimos el pensamiento de Villafañe diciendo que, según él, las representaciones modelizan la realidad restituyendo sólo algunas características visuales de la realidad objetiva a la que representan.

En base a lo anteriormente expuesto parecería necesario definir el término *imagen*, lo que brindaría una visión conceptualizada del tema que nos compete. Sin embargo nos encontramos con que la infinita variedad icónica imposibilita obtener una definición monosémica de dicho concepto. Con todo, vale la pena mencionar la definición de imagen que brinda la Real Academia Española y las múltiples menciones que de ella se desprenden:

---

<sup>11</sup> (Ibídem, pp. 36-39)

<sup>12</sup> (Arnheim, 1976, p. 135)

## “Imagen.

(Del lat. *imāgo*, *-ŋnis*).

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. *Ópt.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.
4. f. *Ret.* Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.

### ~ accidental.

1. f. *Biol.* **imagen** que, después de haber contemplado un objeto con mucha intensidad, persiste en el ojo, aunque con colores cambiados.

### ~ pública.

1. f. Conjunto de rasgos que caracterizan ante la sociedad a una persona o entidad.

### ~ real.

1. f. *Ópt.* Reproducción de un objeto formada por la convergencia de los rayos luminosos que, procedentes de él, atraviesan una lente o aparato óptico, y que puede ser proyectada en una pantalla.

### ~ virtual.

1. f. *Ópt.* Conjunto de los puntos aparentes de convergencia de los rayos luminosos que proceden de un objeto después de pasar por un espejo o un sistema óptico, y que, por tanto, no puede proyectarse en una pantalla.

### quedar para vestir imágenes.

1. loc. verb. coloq. quedarse para vestir santos.

### ser la viva ~ de alguien.

1. loc. verb. Parecerse mucho a él”.<sup>13</sup>

Volviendo a Villafañe, el autor considera que para poder partir de la formulación de unas tipologías icónicas resulta especialmente útil la definición de cada uno de los tipos. Asimismo, este autor dice que las imágenes pueden ser clasificadas y posteriormente definidas en función de múltiples criterios pero toma como principal el que surge de la perspectiva

<sup>13</sup> (Real Academia Española ©)

que ha regido su teoría hasta ahora: el grado de correspondencia que guardan las imágenes con la realidad que “modelizan”.

Mediante esta clasificación a la cual denomina *niveles de realidad* (ver esquema)<sup>14</sup> él considera que se puede expresar el grado de iconicidad o de abstracción que posee una imagen.

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Ejemplo
11	La imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen esté equiparado al poder resolutivo del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	<i>Las meninas</i> de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura de Peridis.
4	Pictograma.	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de circulación que indica «ceda el paso».
1	Representación no figurativa.	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

<sup>14</sup> (Escala de iconicidad para la imagen fija- aislada, 2006, pp. 41- 42)



El modo de cuantificar esta variable está basado en las que llama *escalas de iconicidad*, las cuales son formulaciones teóricas claramente reduccionistas de todos los posibles niveles de realidad y que requieren de una correcta elección de los criterios sobre los cuales basarnos para inscribir una imagen en uno u otro.

Villafañe justifica con este pensamiento que el origen de toda imagen es la realidad, afirmando que cualquier manifestación icónica, independientemente de su nivel de realidad, posee un referente en el mundo de las apariencias sensibles. Sin embargo, recordemos que ninguna imagen en ningún caso corresponde a una traducción mecánica ni literal de su referente, por lo que el resultado no es más que una cualificación de la realidad manifestada a través de un sistema icónico con un significado que no sólo depende de la realidad misma.

Existen aspectos de variadas teorías perceptivas aún vigentes en las que no ahondaremos en el presente estudio pero recomendamos consultarlas a fin de complementar lo desarrollado. Puntualmente podemos mencionar algunas como la *Teoría de la Gestalt*, la *Teoría psicofísica de la percepción*, el *planteamiento neurofisiológico*, el *Psicoanálisis* y el *Conductismo*.

### **1.5. Fotografía, realidad y objetividad**

El realismo fotográfico ha sido motivo de posiciones encontradas entre diversos teóricos a lo largo de la historia, enfrentando o ensamblando alternativamente las relaciones entre la fotografía y el mensaje que ésta produce como medio de comunicación, y su referente externo real.

Teniendo en cuenta que estudio pretende proponer una posición crítica respecto de esta cuestión fundamental resulta imprescindible en la actualidad de su génesis técnica y digital reflexionar teóricamente sobre aquella supuesta y automática virtud irreductible de la fotografía que algunos autores han planteado.

Observamos que del mismo modo que ocurre con la verdad informativa, los conceptos de realidad y de fotografía han pasado por varias etapas hasta llegar al estado inestable en el que hoy los encontramos.

Como mencionamos anteriormente, las primeras conceptualizaciones de dichas nociones consideraban a la fotografía como una imitación perfecta de la realidad. Esta postura resulta tan generalizada que basta con recordar los comienzos de la fotografía, más específicamente el año 1859, cuando Charles Baudelaire entendía la imagen fotográfica como un simple instrumento de memoria documental de lo real.

Recordamos también un siglo más tarde cuando John Berger (una de las voces más incisivas, lúcidas y reconocidas del panorama intelectual fotográfico europeo) retoma esta cuestión pretendiendo esclarecer una frontera sólida entre lo visible y la realidad en sí misma:

“Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque éste ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida (...) Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de la visión y ensanchar así, sus límites”.<sup>15</sup>

Dentro de este debate, el giro más drástico ha sido el que le imprimió la introducción de la tecnología de la imagen digital. Así, en ese contexto ideológico, una reproducción actuaría como reflejo de la realidad, tal como lo expresa Christian Doelker:

“La realidad es una combinación tan compleja de contexturas y acontecimientos, que nunca será posible describirla de forma definitiva. Y, a pesar de ello, a diario nos vemos obligados a enfrentarnos con ella. Y a diario se ocupan también de ella los medios de comunicación, los cuales han acabado siendo, a su vez, elementos constitutivos de nuestra realidad”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> (Berger, 2000, pág. 7)

<sup>16</sup> (Doelker, 1982, pág. 9)

Por otro lado, tomaremos el punto de vista del autor francés Philippe Dubois, quien en su libro *El acto fotográfico* concluye que “la fotografía no explica, no interpreta y no comenta, sino que simplemente muestra”<sup>17</sup>. Además el autor distingue tres períodos fundamentales en este recorrido histórico de relación entre fotografía y realidad, por la necesidad de confundir el objeto con su fotografía que está instalada en la cultura occidental. La primera de esas etapas coloca a *la fotografía como espejo de lo real*, la segunda la plantea como un modo de *transformación de lo real* y por último la tercera la coloca en el lugar de *huella de la realidad*.

El primero de esos momentos prácticamente coincide con el nacimiento mismo de la fotografía, más específicamente cuando surgieron los primeros discursos teóricos sobre este asunto. La fotografía en sus orígenes es percibida por el ojo natural como un análogo objetivo de lo real. Podemos decir que se consideraba a la fotografía como una imitación perfecta de la realidad, un simple instrumento de memoria documental de lo real. El discurso que prevalecía en esta época era el del denominado *efecto mimético*, el cual sienta sus bases en el efecto de realidad que producía la semejanza que existía a simple vista entre la fotografía y su referente real. También teoriza acerca de este contenido el influyente crítico y teórico cinematográfico André Bazin, exponiendo una tesis sobre la supuesta ausencia del sujeto y la presencia omnipresente del objeto en el acto de fotografiar, una supuesta ausencia de subjetividad artística en la realización de la fotografía y la mismísima teoría “barthesiana” de que lo que ésta transmite es la “realidad literal” (la escena misma).

Sin embargo sabemos que no transcurrió mucho tiempo (ya comenzado el siglo XX) hasta que el segundo momento, siempre según Dubois, llegó de la mano de los teóricos de la imagen, quienes manifestaron su reacción en contra de ese ilusionismo de espejo fotográfico, esa objetividad esencial. El principio de realidad fue designado entonces como una pura impresión, un simple efecto. En esta postura crítica se colocarán

---

<sup>17</sup> (Dubois, 1986, pág. 20)

también autores como el filósofo alemán Arnheim, el historiador de medios de comunicación de masas español Gubern, el crítico de cine español Santos Zunzunegui y el destacado sociólogo francés Bourdieu, entre otros. En esta etapa se intenta demostrar que la imagen fotográfica no es un espejo neutro enfrentado a la realidad sino un mensaje fuertemente connotado, una herramienta de transposición, de análisis, de interpretación e incluso de transformación de lo real. Con el objetivo de aplicar este pensamiento al caso concreto de la fotografía de prensa, podemos señalar que la visión que ésta ofrece del mundo es una visión parcial estratégicamente seleccionada y condensada en una representación visual, tomada desde una distancia, con un ángulo, un punto de vista y unas manipulaciones técnicas codificadas.

A este respecto el profesor Manolo Laguillo responde en su ensayo *¿Por qué fotografiar?*<sup>18</sup> a la cuestión esencial de cómo ve la fotografía la realidad y elabora un listado de las características propias de la fotografía entre las que menciona:

- a) La cámara es monocular, la visión humana es binocular, estereoscópica. Las ópticas se basan en las leyes perspectivas renacentistas.
- b) La fotografía permite jugar con la perspectiva.
- c) La fotografía no es nítida en toda su imagen.
- d) La cámara no selecciona.
- e) La fotografía es capaz de expresar gráficamente el movimiento de traslación del objeto fotografiado.
- f) La fotografía obvia la intención cultural.
- g) La fotografía descontextualiza, fragmentariza.

En un tercer y último momento el autor francés rechaza las dos concepciones anteriores en tanto que plantea y defiende la consideración de

---

<sup>18</sup> (1995, págs. 24- 25)

la fotografía como huella (a la que también denomina *índex*) o referencia de lo real. Para el autor “aquello que subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica es lo que la diferencia de otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la consciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han precedido a su elaboración”. De este modo, quedaría la fotografía emparentada con la categoría de signos entre los que encontraríamos al humo como indicio del fuego, la sombra como indicio de la presencia, la cicatriz como indicio de la herida, etc. Además quedaría así explicitada la teoría “barthesiana” que implica un referente siempre adherido e inseparable de la imagen fotográfica, y la propuesta “peirciana” de la supuesta conexión física entre el referente y su representación en tanto que el soporte de la fotografía (clasificada ésta como *huella luminosa*) quedaría afectado de manera real por la presencia del objeto fotografiado.

### 1.6. Acto y proceso fotográfico

Una de las características principales de la fotografía que nos señala el autor Marshall McLuhan es que cumple la función de separar momentos aislados en el tiempo.<sup>19</sup>

Pareciera a veces que no somos conscientes del poder transformador que ostenta la fotografía, el cual se encarna a menudo en historias populares como la de la amiga que se admira diciendo «¡Qué niño tan hermoso!», a lo que la madre del pequeño contesta: «Eso no es nada, ¡tendría que ver su foto!».

Existe además una indudable capacidad de la máquina fotográfica como instrumento para estar en todas partes y generar una relación entre cosas que aparentemente se encontraban apartadas.

La fotografía tiene la particularidad de no poder ser concretada en soledad, nadie puede hacer una fotografía solo. Al menos es posible tener la

---

<sup>19</sup> (Comprender los medios de comunicación, 1996)

ilusión de leer o escribir en soledad, pero la fotografía no fomenta semejantes actitudes.

Junto con la aparición del formato fotográfico el hombre descubrió la forma de hacer informes sin sintaxis.

“El paso de la edad del Hombre Tipográfico a la edad del Hombre Gráfico se dio con la invención de la fotografía (...) los objetos naturales se dibujaban a sí mismos por una exposición intensificada con lentes y fijada con productos químicos”<sup>20</sup>

Pero, según McLuhan, la mayor revolución producida por la fotografía tiene que ver con las artes tradicionales. Describe en su libro cómo a estas alturas el pintor ya no podía seguir retratando un mundo ya muy fotografiado. En su lugar opta por revelar el proceso interior de la creatividad mediante el impresionismo y el arte abstracto. De un modo parecido, el novelista ya no podía seguir describiendo objetos o acontecimientos a lectores que ya sabían lo que estaba pasando gracias a las nuevas formas de comunicación instauradas como la fotografía, la prensa, el cine y la radio. Tanto el poeta como el novelista volvieron el foco hacia los gestos mentales interiores, aquellos mediante los cuales logramos el conocimiento y nos hacemos a nosotros mismos y a nuestro mundo.

Así, el arte pasó de estar centrado en la correspondencia externa a mirar y readaptar la construcción interior. Consecuentemente, en lugar de retratar un mundo que ya todos conocíamos, los artistas se dedicaron a ofrecer el proceso creativo a la participación pública. Esto es lo que nos ha dado los medios para poder participar en el proceso de elaboración de las obras.

Ahora bien resulta preciso retomar el concepto de imagen acercándonos más a la específicamente material. Para ello, citamos nuevamente al historiador Dubois:

---

<sup>20</sup> (McLuhan, 1996, pág. 201)

“Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”<sup>21</sup>

Según Dubois, la foto no es sólo una imagen (la cual define como el producto de una técnica y de una acción o una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado) sino que también es un verdadero *acto icónico*. Es decir, una imagen pero como trabajo en acción que además no puede ser concebida fuera de sus circunstancias, una *imagen-acto*.

En este punto el autor da por entendido que aquel acto no se limita trivialmente al hecho de la producción propiamente dicha de la imagen (es decir al gesto de la toma de la misma) sino que incluye también el acto de su recepción y contemplación. Así, este medio pretendidamente objetivo, mecánico, óptico- químico, del cual se decía que actuaba ‘en ausencia del hombre’ implica de hecho ontológicamente a un *sujeto*, y más específicamente un *sujeto en marcha*.

Retomando la naturaleza de la imagen fotográfica, citamos al historiador y crítico de cine Jean Mitry, quien asume lo siguiente:

“Propio de toda imagen es ser imagen de algo. Para afirmarse como distinta de la imagen mental, es decir de lo imaginario puro, propio de la consciencia y de los estados de consciencia, debe producirse, fijarse sobre un soporte gracias al cual adquiere un carácter de realidad”.<sup>22</sup>

Parecería evidente que un inminente análisis de la imagen debiera comenzar por señalar su carácter material y definirla como “aislada”, “estática” y por supuesto obtenida mecánicamente a través de un procedimiento específico de registro o de transformación de la estructura interna de su soporte. Sin embargo, sabemos que son varias sus características esenciales y muchas de ellas afloran precisamente por la novedad de los medios técnicos que la producen. Esto es así por una razón

---

<sup>21</sup> (1986, pág. 11)

<sup>22</sup> (Estética y psicología del cine- Tomo 1, 2002, pág. 70)

muy evidente y a la vez inevitable, y es que cada una de ellas es consecuente con (y por ende consecuencia de) los medios técnicos que la producen. Entonces procuraremos establecer las diferencias de la imagen fotográfica en relación al resto de las imágenes estáticas creadas por el hombre, pues como enuncia el especialista en Ciencias de la Imagen José Manuel Susperregui en el libro de autoría de Gonzalo Peltzer:

“Dar el mismo tratamiento a la fotografía que a las imágenes analógicas realizadas por el hombre sería como igualar la realidad con la imagen mental. Se trataría de una especie de platonismo wittgensteniano” (haciendo referencia al filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein).<sup>23</sup>

Sería extenso y poco útil revisar todas las definiciones que los distintos autores han confeccionado a lo largo del tiempo del concepto de imagen fotográfica, las cuales se encuentran naturalmente orientadas a descubrir la coherencia con sus respectivos campos de investigación. En nuestro caso (y con esas mismas perspectivas) tomaremos la definición que propone el anteriormente mencionado escritor español Román Gubern:

“La fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable, las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador”.<sup>24</sup>

Esta definición, por su evidente carácter técnico, nos resulta la más explícita de las definiciones consultadas permitiendo a la vez un análisis profundo del tema. Así, podemos deducir de ella que el hecho de considerar a la fotografía como una “fijación fotoquímica” nos remite a dos de sus características principales. Una, el hecho de que la intervención de la luz en el procedimiento de creación de la misma es un elemento inicial y a la vez fundamental. Bien sabemos que el proceso fotográfico es la única invención

---

<sup>23</sup> (Periodismo iconográfico, 1991)

<sup>24</sup> (Gubern, 1974, págs. 55- 56)



técnica en la que el depósito de la luz es el elemento determinante, conformador, desvelador; convirtiéndolo además en el componente que lo diferencia de cualquier otro medio de reproducción y a la vez el único elemento común a cualquier variante de los procedimientos fotográficos. Y la otra característica sería su supuesto carácter de medio “técnico” y “objetivo”, el cual nos remite a aquella disputa teórica que llevó a Bazin a considerarlo como el mayor diferenciador de la fotografía con los procedimientos manuales anteriores:

“Por primera vez entre el objeto y su representación no se interpone otra cosa que un objeto. Una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin la intervención creadora del hombre, según un determinismo riguroso (...) La foto nos obliga a creer en la existencia del objeto representado (...) Sean cuales sean las objeciones de nuestro espíritu crítico estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado (...) es decir mostrado en presente en el tiempo y el espacio (...) Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; tan solo con la fotografía gozamos de su ausencia”.<sup>25</sup>

Claramente se trata de una visión un tanto limitada, la cual sólo tiene en cuenta al objeto representado y su representación, pasando por alto al sujeto responsable del acto, quien resulta fundamental en esa conjunción para concretar el acto mismo. Consideramos de primordial importancia la presencia de ese sujeto que es por su naturaleza activa, comprometida, donde se encuentra inmerso, enlazado con ese proceso y por ende con su resultado final. Pensamientos como éste, que implican pasar por alto y quitar significado a la influencia del hecho que liga al autor con la imagen que éste concibe, han originado el estado actual de aquel reportero gráfico al que le cuesta acreditar y valorizar sus propios trabajos, el cual muchas veces se ve desautorizado o banalizado, y en variadas ocasiones permanece en un injusto y repudiable anonimato.

Por otro lado y volviendo al análisis de la definición que expusimos previamente, notamos la mención de la existencia de lo que Gubern

---

<sup>25</sup> (Bazin, 1966, pág. 18)

describe como un “mosaico irregular de granos de plata”. Este punto nos lleva a exponer la reconocida existencia de una estructura organizativa del soporte que se ve afectada e incluso accionada por la luz, la cual produce una modificación estructural profunda en el resultado final. Nos remitimos a la noción presentada por el pionero del cine moderno italiano Michelangelo Antonioni con su premiada película *Blow-Up*<sup>26</sup>. Allí, vemos cómo el protagonista intenta descubrir “la verdad” de un crimen a través del análisis exhaustivo del negativo fotográfico que conserva. Según se van produciendo las sucesivas ampliaciones fotográficas que ejecuta advierte que la estructura granular del medio impide el descubrimiento, ya que la imagen impresionada se va diluyendo hasta desaparecer por completo.

Gubern habla también de una “superficie soporte”, la cual evidencia la inevitablemente transmutación de la realidad que se encuentra en un espacio de tres dimensiones a una representación bidimensional irreal y codificada a través del medio y su soporte. Remitiéndonos a los inicios de la teoría fotográfica vemos a autores como Arnheim, Fox Talbot o Kracauer e incluso algunos de sus predecesores como Gubern o Zunzunegui mencionan esta característica de abolición de la tercera dimensión como el primer factor diferencial de la fotografía con respecto a nuestra percepción de la realidad. Este punto ha generado polémica desde el principio, encontramos por un lado la fotografía que de algún modo remite a la realidad pero se encuentra codificada con un lenguaje que le es propio, y por el otro se nos presenta como una de sus principales limitaciones e inevitablemente la alejan de la realidad en sí misma, pero la inscriben en el admirable campo del arte (el denominado *arte fotográfico*).

En la definición también hace uso de los términos “signos icónicos estáticos”, lo cual nos indica que la fotografía se sitúa en la esfera del discurso y las convenciones lingüísticas.

Seguidamente se refiere a “que reproducen a escala, perspectiva y gama cromática variable las apariencias ópticas contenidas en los espacios”,

---

<sup>26</sup> (Blow-Up, 1966)

de lo que derivamos a los mensajes secundarios. Éstos resultan asimilables al *estilo fotográfico*, el cual le brinda a la fotografía el poder de interpretación de lo real en cuanto depende de las elecciones que realice el fotógrafo, y un reforzamiento cultural de las nociones de perspectiva. Podemos decir que esos elementos han sido socialmente aceptados en la medida en que es la sociedad la que permite que la información de lo real visible al ser transmitida por una imagen de prensa resulte legible y decodificable. Citamos al inglés especialista en percepción e ilusiones ópticas Richard Gregory, quien irónicamente decía que:

“Hemos tenido suerte de que la perspectiva se descubrió antes que la cámara fotográfica, pues sino habríamos experimentado grandes dificultades para aceptar las fotografías como algo más que fantásticas deformaciones”<sup>27</sup>.

Aquí volvemos a la insistente y anticuada tesis “barthesiana” que indica la imposibilidad de la fotografía de negar a su referente y la obstinación del autor en demostrar el supuesto de que *ha sido*.

Según afirma Roland Barthes en su emblemático y cardinal ensayo para el estudio de la fotografía *La cámara lúcida* “la fotografía más que mostrar, demuestra”. El semiólogo afirma que la fotografía no puede mentir sobre su existencia ya que ella misma es su certificado de presencia. El *esto ha sido* es, en su opinión, la esencia de toda fotografía:

“Sea lo que sea lo que ella (la fotografía) ofrezca a la vista y sea cual sea la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. Total, el referente se adhiere (...) la fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que *ha sido*”<sup>28</sup>.

No obstante, no será antes de la segunda mitad del siglo XX cuando esta concepción adquiera vigor y se reubique la relación entre realidad y fotografía. Es más bien en la década de los años ochenta -con el inicio de la

---

<sup>27</sup> (Ojo y cerebro, 1965, pág. 122)

<sup>28</sup> (Barthes, *La cámara lúcida*, 1995, págs. 24- 35)

sustitución del componente químico de la fotografía por el electrónico, con su cambio de naturaleza- cuando la relación entre aquéllas se complejiza.

Así, podemos decir que actualmente existe diversidad de autores y público en general que aún considera que la fotografía ha adquirido cualidades que corresponden a la realidad. Esto conlleva con que en ocasiones se las juzgue como si fuesen ellas mismas la realidad más real y se les dé una importancia suprema y validez absoluta que acrecienta su poder pero a la vez reduce el de quien la produjo. A lo largo del siglo XX y principios del XXI se dice que la realidad busca su nuevo lugar en el fotoperiodismo o, por el contrario, comenzaría a desaparecer.

En este contexto cabe reflexionar acerca de una cuestión clave y tal vez la que más inconvenientes podría ocasionar en el área comunicacional: si los consumidores de imágenes informativas de prensa efectivamente consideran la realidad fotográfica más real que la propia realidad.

En este punto resulta pertinente citar a dos conocidas especialistas que se promulgan alejadas de la visión crítica que aquí trazamos. Se trata de la reconocida novelista Susan Sontag, quien declara que “la fotografía es algo que se ha copiado con plantilla directamente de lo real”; y la teórica estadounidense Rosalind Krauss, quien la define como “una especie de depósito de la realidad”. Esta línea teórica considera a “la fotografía de una cosa” la prueba de su ser, de su existencia misma, e incluso más: de su verdad. En 1922 el periodista y crítico estadounidense Walter Lippmann escribió:

“Las fotografías ejercen en la actualidad la misma suerte de autoridad en la imaginación que la ejercida por la palabra impresa antaño, y por la palabra hablada antes. Parecen absolutamente reales”.<sup>29</sup>

Como vemos, la fotografía para algunos era sinónimo de realidad, lo que equivale a decir que reproducir la realidad era *capturarla*. La labor del

---

<sup>29</sup> (Sontag, Ante el dolor de los demás, 2003, pág. 35)

fotógrafo se ceñía a elegir una porción de esa realidad para luego trasladarla hasta el público.

Ya desde 1931 el filósofo y crítico literario y social alemán Walter Benjamin explicaba en sus claros trabajos premonitorios (en particular en su estudio llamado “Pequeña historia de la fotografía”) cómo reconoce en cada fotografía un espejo que irradia la realidad, circunstancia que cincuenta años después sería retomada por Roland Barthes como hemos señalado.

En su conocido libro *La realidad manipulada*, el experto en medios Christian Doelker asegura que “si bien la realidad misma no es reproducible, sí en cambio es factible exponer la referencia a esta realidad”.<sup>30</sup>

Para poder ofrecernos dicha realidad la fotografía presenta una característica esencial en su naturaleza química que fue señalada en el año 1976 (poco antes del desembarco digital) por el crítico, guionista y actor de cine Pascal Bonitzer, quien dice que “la fotografía es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química hace aparecer. Eso lo cambia todo”.<sup>31</sup>

Fue el paso de lo analógico a lo numérico, de lo cual nos ocuparemos más específicamente en el capítulo 3 del presente estudio, el hecho que produjo que los teóricos de la imagen comiencen a dudar acerca del hecho de que las fotografías evidenciaban la realidad. Por el contrario, empezaron a sospechar que éstas citan a la realidad equivocadamente e incluso haciendo el intento de suplantarla. Así es como se rompe el *mito del espejo*, aquel cordón umbilical que unía fuertemente a la fotografía con la situación real. En este contexto surgen mediadores que hacen descender el nivel de pureza de la realidad que finalmente percibirán nuestras retinas.

A estas alturas podemos razonar que las fotografías cada vez se nos parecen menos. Como escribe Enrique Ibáñez, periodista corresponsal de la agencia EFE:

---

<sup>30</sup> (Doelker, 1982, pág. 75)

<sup>31</sup> (Dubois, 1986, pág. 45)

“Si no aciertas a evadirte de la realidad que te rodea, que nos rodea, si no te das cuenta de que lo que ves, lo que te pasa, lo que cuentas no es más que un reflejo. Tú sostienes un espejo que colocas frente a la gente y cada cual interpreta la imagen que ve como le parece conveniente”.<sup>32</sup>

En último lugar nos remitimos al fragmento final de la definición de Gubern, donde concluye “encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador”. Son varios los aspectos que contiene esta frase: por un lado la referencia al cuadro o marco de la fotografía como delimitador de un encuadre que niega el resto del espacio; por otro la noción de punto de vista que brinda el objetivo de la cámara; y finalmente el aspecto temporal de la fotografía, remarcando su característica de instantaneidad y el recorte temporal que se desvela abriendo brechas entre un pasado irrefutable cuando existieron una realidad y un acto fotográfico, y un presente de imagen material bidimensional. Asimismo, el mecanismo instantáneo del medio en el instante de la captura nos recuerda el carácter de inmovilidad de la imagen y lo que ésta exhibe. A través del encuadre se delimita y recorta una selección que es escogida en detrimento del resto de ese espacio real que por consiguiente queda fuera de la fotografía. Roland Barthes deja en claro en su enunciado “la fotografía ya no dice lo que es, sino solamente lo que ha sido” que el fotógrafo no trabaja en el presente sino que descubre lo que ha visto e incluso más en un momento posterior, cuando ésta haya sido revelada. Podríamos decir que la visión humana tiende a sintetizar aquello que percibe a través del sentido de la vista, observando acciones conjuntas y dándole luego un análisis intelectual para poder apreciarla en su totalidad y darle un sentido. Por el contrario, la visión fotográfica es la del instante mismo, aquel en el cual el obturador detiene la acción y conquista de ese modo este sector de la realidad al que puede conferirle la virtud de la permanencia a lo que inicial y humanamente era transitorio y efímero. Es la visión que reproduce esa percepción selectiva de la realidad añadiendo

---

<sup>32</sup> (Leguineche & Sánchez, 2001, pág. 442)

además nuevos puntos de vista a nuestra forma de ver el mundo, tomando el riesgo de producir en quien la percibe sorpresa o tal vez desconcierto (por ejemplo en los casos de macro o micro fotografía). De cualquier modo esos rasgos de irrealidad que pueden ser aportados por efectos de desenfoco, barrido, borrosidad, etc. deben ser considerados específicos del campo fotográfico.

Para concluir el último subtema del primer capítulo procederemos a efectuar una síntesis de algunas de las características que deducimos que manifiesta la imagen fotográfica.

1. Depende de la existencia y presencia del objeto real o referente para existir ya que se trata de un medio revelador e intermediario mientras que es también una imagen material, es decir un objeto físico artístico y comunicativo. Pero nunca debemos olvidar que su fin es representar de modo significativo a su referente, del cual se diferencia.
2. La fotografía hace uso de la luz como elemento fundamental y fundador mientras que ésta la conforma y exige ciertos requerimientos de los cuales depende su existencia, intensidad y graduaciones para poder concretar su concepción.
3. Es el resultado de un proceso técnico de índole mecánica en el cual participa la tecnología dando lugar por un lado a la mediación entre un objeto y su representación, y por otro a la mediación entre quien produce la imagen fotográfica y quien finalmente la recibe. Este aspecto puntual nos plantea la necesidad de tener presentes algunos factores como: los límites de la estructura granular de la imagen para poder representar a su referente; los diversos procesos y operaciones que dicho proceso conlleve; una clara diferenciación entre el mencionado proceso fotográfico (como conjunto de procedimientos tecnológicos con mediación técnica y humana) y el acto fotográfico (como instante en el que el hombre no

puede intervenir); el carácter de multiplicidad de la imagen que esta mediación tecnológica le confiere a la fotografía.

4. La fotografía constituye un medio de expresión que ofrece la posibilidad de generar representaciones del mundo, visiones codificadas e interpretativas de nuestra realidad. Debido a esto muchas veces resulta necesario detenernos a descubrir los códigos del mensaje fotográfico, analizar su significado y características y considerar su capacidad de ser un testimonio subjetivo de la mirada de quien generó la imagen. Tal como lo expresa Mitry: “la imagen fotográfica es siempre la concreción de cierta interpretación. Es el testimonio de una mirada, y, debido a ello, está cargada de una subjetividad evidente”<sup>33</sup>.
5. Por último, las imágenes fotográficas presentan un campo visual determinado con límites físicos concretos (el marco) los cuales pueden descontextualizar y efectúan un recorte del universo real, de donde originalmente surge su referente. Es quien la percibe quien le aporta de modo participativo una significación restableciendo todo aquello que no está desde su imaginario a fin de otorgarle semejanza con su referente real. Así es que la fotografía fabrica una realidad distinta de la fotografiada montando marcos rectangulares percibidos casi como “naturales” no porque lo realmente lo sean sino por una convención cultural heredada del uso dado al cuadro en la pintura a partir del Renacimiento y del rectángulo que delimita la escena en el caso del teatro. A este respecto y a fin de reforzar nuestra posición citaremos al autor Guy Gauthier, quien señala que “el cuadro, y particularmente el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión lo natural del rectángulo es una ilusión más, que debe

---

<sup>33</sup> (Estética y psicología del cine, 2002, pág. 177)



atribuirse a la megalomanía de nuestra civilización, que declara como ‘natural’ lo que elabora por cuenta propia”<sup>34</sup>.

De cualquier modo, consideramos que siempre que el receptor de una imagen -sea cual fuere su tipo- sostenga en su mano aquel rectángulo de papel fotográfico reconocible como un soporte de sales químicas impresionadas, toma inevitablemente el poder de asignarle a dicho objeto una significación que será personal y única. En relación con otros tipos de imágenes (como sería el caso de un dibujo hiperrealista) podemos decir que se encuentran en condiciones de restituir el detalle de su referente real con menor, igual o incluso mayor calidad de detalle que una fotografía, a pesar de que estos sistemas manuales no pueden garantizar la existencia previa de su referente. Reconocer una imagen como tal nunca es tarea sencilla, de hecho no se conoce hasta ahora la existencia de algún método infalible de discernimiento, aunque el filósofo especialista en teoría de las artes Jean-Marie Schaeffer propone como técnica el *análisis del contexto*, es decir que según él podemos suponer que la imagen que vemos es una foto ‘si es presentada como una foto’.

En conclusión, podemos indicar que la imagen con sus características se nos presenta como la huella e interpretación de un pasado real al que se refiere subjetivamente a través de la concreción del acto fotográfico ejecutado por un sujeto culturalmente comprometido. Recordamos la conocida frase del fotógrafo francés Denis Roche, quien hace su propia interpretación del acto fotográfico enunciando: “lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar”<sup>35</sup>, y luego Dubois la tomará como base para afirmar lo siguiente:

“Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar en la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es sólo una *imagen* (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber- hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere,

---

<sup>34</sup> (1986, pág. 24)

<sup>35</sup> (1982, pág. 73)

pero como trabajo en *acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este *acto* no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la *toma*) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de toda su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático*".<sup>36</sup>

Finalmente no podemos dejar de mencionar al padre del fotorreportaje, el célebre fotógrafo francés Henri Cartier- Bresson, quien se pronuncia casi intuitivamente ya que lo hace con unos años de anticipación en 1952, acerca de lo que para él representaba este acto: "es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia". A continuación sostiene su *teoría del instante decisivo* basada en lo que él considera dos momentos claves del acto fotográfico: uno, el tiempo de apretar el disparador, la toma o congelación del instante; y el otro, la visión o primera lectura de la fotografía acabada, la rememoración del congelamiento<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> (1986, pág. 11)

<sup>37</sup> (Henri Cartier- Bresson: El instante decisivo, en Fontcuberta, 1984, pág. 201)

## Capítulo 2

### Noticia y fotografía informativa en la prensa gráfica diaria

El capítulo segundo se centrará en una trilogía de pilares- guía distinta de la del anterior. En este caso, disponiendo y asentándonos sobre las bases teóricas conceptuales e ideológicas que fueron reveladas y expuestas de forma detallada, nos focalizaremos en la imagen, la noticia y el rol que el fotoperiodista desempeña en relación con aquéllos.

Nos referiremos entonces al consumo de mensajes periodísticos, abundantes, complejos y a veces confusos como los conocemos hoy en día para dar pautas de su interpretación como textos informativos. Luego nos referiremos al mensaje fotográfico y su relación referencial con la realidad y con quien produce la fotografía misma. Seguidamente nos ocuparemos de la correlación entre imagen y texto dentro de la composición de la noticia periodística. Y para finalizar haremos mención al caso especial del documentalismo que dio origen y nos introduce al fotoperiodismo y sus vicisitudes.

Consideramos elemental dar a conocer estos conceptos a fin de orientar nuestra investigación hacia nuevos horizontes teóricos que nos permitan la correlación de conceptos y nos den un panorama ampliado y coherente con la práctica en el ámbito que compete a nuestro objeto de estudio.

#### 2.1. La producción y el consumo inteligente de mensajes periodísticos

Partimos de la base de que nos encontramos inmersos en lo que denominamos una sociedad de consumo, donde la información muchas veces resulta confusa, de difícil interpretación e incluso contradictoria o absurda. Como muchas veces escuchamos en el ámbito de la comunicación “menos es más” y en este caso el lector consumidor de medios de comunicación se encuentra ante un conflicto al tener a su alcance excesiva y

variada cantidad de información. Este hecho puede incluso derivarse en una dificultad a la hora de tomar sus propias decisiones (por ejemplo en el caso de épocas de campañas políticas).

Por todo esto es que consideramos necesario que el lector sea uno capaz de leer los signos que por momentos lo acosan a fin de aliviar esa tensión que se genera entre su identidad como persona y como ciudadano. Se habla hoy en día y en vistas al futuro de *periodismo de interpretación*, el cual se supone que se encuentra más comprometido con una sociedad que no deje de interesarse y vincularse de algún modo con lo que está ocurriendo en el momento presente.

Resulta preciso citar en este punto a la periodista y catedrática española Concha Fagoaga, quien define a este tipo de periodismo:

“El término *periodismo interpretativo* viene a servir para diferenciar un determinado tipo de mensajes que ya no se codifican conforme al *relato objetivo de los hechos* y que a su vez muestran un claro distanciamiento de los comentarios editoriales o editorializantes, por lo que puede considerarse que esa nueva forma de codificar es un camino abierto entre dos prácticas bien definidas y consolidadas: el periodismo descriptivo y el periodismo de opinión, es decir, el tratamiento informativo de la reproducción de los acontecimientos como hechos aislados y el tratamiento ideológico interesado en esos hechos”.<sup>38</sup>

De este modo la autora deja clara la diferenciación entre el nuevo término y los demás tipos de periodismo que conocemos con anterioridad. Estas tipologías no intentan más que estudiar las diversas formalidades expresivas con el objetivo de discernir entre los mensajes informativos, los interpretativos y los de opinión como elementos sobre los que se erigen los códigos semánticos de la comunicación de masas. Ese nuevo arquetipo al que nos referimos se determina por no ser absolutamente objetivo pero tampoco caer en la subjetividad que pudiesen imponer los intereses creados por la línea editorial.

---

<sup>38</sup> (Fagoaga, 1982, pág. 8)

De esta nueva noción de periodismo que se impone se desprenden nuevas conceptualizaciones de la noticia y la objetividad periodística que no necesariamente implican que los hechos en sí mismos dejen de ser “sagrados”, sino que era necesario un cambio que los volviese más completos y menos “herméticos”. Vale aclarar que esta nueva noción parte de la evidencia de que “los hechos no son suficientes”. Es decir que precisan ser analizados, valorados y explicados sin que ello signifique llegar al ejercicio del periodismo de opinión.

Así es como el grado de subjetividad de las noticias como las conocemos hoy en día ha crecido substancialmente tanto que resulta compleja la diferenciación entre los diversos tipos de mensajes. Es entonces que se despierta la necesidad de una práctica de análisis de la información que cotidianamente percibimos a nuestro alrededor (sobre todo en el caso de la prensa escrita), aunque muchos otros autores lo consideren innecesario y hasta redundante.

Muchos medios intentan de diferentes maneras dependiendo de cada caso específico y con más o menos suerte según su agudeza y capacidad creativa, renovar sus técnicas, códigos y fórmulas a fin de promover la confianza y renovar sus votos por el periodismo interpretativo que profesan y, más aún, por la credibilidad y responsabilidad de los periodistas que en ellos se desempeñan.

Con respecto a los profesionales que mencionamos, quienes se encuentran especializados y debidamente capacitados para ejercer su labor, podemos decir que no se limitan a realizar una descripción de lo que sucede en determinado momento y lugar. Este momento descriptivo del periodismo ha sido objeto de disputas y opiniones antitéticas desde el principio de su concepción, lo que inevitablemente lo pone en el foco de nuestro estudio.

Los hechos, como es fácilmente observable, no suceden aisladamente y en ningún caso conviene aislarlos ya que estaríamos pasando por alto numerosos factores que tienen que ver con un marco de referencia y una situación contextual económica, social y política

determinada. Es por ello que los periodistas realizan una investigación acerca del hecho, entendido éste como inmerso e interrelacionado con una realidad más amplia que le corresponde y viceversa. Una realidad en la cual conviven ambos: los comunicadores, encargados de socializar y codificar los mensajes; y los lectores, quienes los perciben y decodifican.

Los acontecimientos son pasibles de ser descriptos de diversos modos y pueden tener múltiples explicaciones, todas ellas son un intento de esclarecimiento de los hechos. Éstos son descriptos y analizados durante el proceso de tratamiento de la información por el mismo motivo por el que el lenguaje cotidiano no se limita a describir sino que *analiza* y finalmente *razona*. De cualquier modo, una posible descripción de los hechos de modo fragmentario y sin ofrecer explicación alguna podría ser un esfuerzo que no necesariamente supone que dicho relato posea un grado de objetividad alto.

El proceso informativo es entendido por la autora anteriormente mencionada como “toda fase técnica previa a la comunicación de masas”, y aclara que los periodistas centran su atención en el cómo de dicho proceso e incluye “tanto la forma que recibe el mensaje para adecuarse al canal y al público, como el tratamiento organizativo que requieren los distintos contenidos para ser informados y comunicados”.<sup>39</sup>

Existen disciplinas que se abocan exclusivamente al estudio del proceso informativo y que tienen por objeto lo que llamamos Tratamiento de la Información, lo cual constituye el núcleo de la especialización técnica en la preparación de profesionales del área periodística y puede definirse como “las diferentes formas que recibe el mensaje para su mejor comunicación y efectos consiguientes”. Fagoaga nos enseña en el siguiente fragmento que es ese tratamiento específico del lenguaje el que hace posible cumplir con su función social y periodística a la hora de informar:

“El Tratamiento de la Información así entendido no es en definitiva más que la permanente delimitación de las diferentes formas que otorgan funcionalidad al lenguaje periodístico. No es que el lenguaje tenga una función periodística (...), es que la

---

<sup>39</sup> (Fagoaga, 1982, pág. 12)

función periodística implica un tratamiento determinado del lenguaje que permita cumplir sus funciones sociales”.<sup>40</sup>

La autora enumera algunos aspectos acerca de dicho concepto que se diferencian básicamente según la estructura del mensaje que el periodista desea impartir y como consecuencia los diferentes resultados que se generan. Así es que especifica los mensajes que son únicamente descriptivos que reproducen los hechos observables sin análisis alguno; los que elaboran una relación entre el hecho y otros similares simultáneos, anteriores o previsibles que incluyen un análisis, explicación y relato contextualizado e interpretativo; los que no sólo analizan sino que adicionan una valoración al respecto; y finalmente aquellos que apelan a la solidaridad o el rechazo moral por parte del receptor.

Hemos visto cómo en ocasiones, producto de la presión y las reglas del mercado cuando se descontrola, los mensajes periodísticos tienden a convertirse en meros productos. Consecuencia de ello se produce una desinformación desinteresada que se soluciona mediante la participación activa del receptor de la información. Con ello nos referimos no sólo a su oportuno análisis sino también al conocimiento acerca de los intereses privados de los medios de comunicación masivos, el reclamo por que sean exhibidas todas las aristas de la realidad y la responsabilidad asumida como ciudadano en democracia. Según advierte el ensayista y politólogo francés Alain Minc, es una gran tentación dejar al mercado la responsabilidad de su autorregulación o incluso permitir su ausencia pero conlleva con grandes costos dentro de los cuales la soberanía popular se reduce al punto de llegar a poner en tela de juicio las bases de nuestro sistema democrático.<sup>41</sup>

Según expresa el lingüista neerlandés Teun Van Dijk, desde su perspectiva de análisis del discurso periodístico considera que algunos de los elementos cruciales de las etapas de la producción periodística han sido ampliamente ignorados. Y agrega:

---

<sup>40</sup> (Fagoaga, 1982, pág. 13)

<sup>41</sup> (Minc, 1994)

“Esto significa, ante todo, que la mayoría de las etapas de la producción de la producción periodística incluyen el procesamiento del texto y la conversación. Se ha afirmado que los periodistas rara vez son testigos de los acontecimientos como tales. Antes bien, obtienen versiones codificadas de estos acontecimientos a través de despachos de agencia, informes de testigos oculares, mensajes de otros medios, documentación, entrevistas, comunicados y conferencias de prensa, informes, declaraciones, reuniones, sesiones y muchas otras formas de discurso. Parte de éstas, como las declaraciones de altos funcionarios, pueden constituir acontecimientos informativos por derecho propio”.<sup>42</sup>

Concluye a partir de esa declaración que resulta necesaria alguna forma de control detallado del modo en que los periodistas hacen uso de su lenguaje informativo para recopilar datos fidedignos y luego escribir y comunicar la noticia. En cuanto al análisis del resultado de su trabajo, es decir cuando ya ha adquirido formato de noticia, el autor subraya la importancia de discernir qué cantidad de ese texto corresponde directamente a la fuente y cuánto a la interpretación periodística *per se*.

Los periodistas desarrollan lo que el autor denomina *modelo situacional*, una estructura de conocimiento episódica subjetiva basada en la información que recopilan a través de sus fuentes. La construcción de dicha estructura se encuentra condicionada y alimentada por argumentos de conocimiento general, ideologías personales y actitudes globales. Podemos decir que no sólo el periodista elabora este tipo de modelos o representaciones cognitivas, sino que los lectores también lo hacen en la medida en que procesan y comprenden los acontecimientos y las situaciones informativas. Existe una clara relación de correspondencia entre los mencionados modelos situacionales y las estructuras de información periodística, donde las segundas se encuentran organizadas de modo tal que el modelo pueda ser comunicado tal como fue concebido. Es así que: aquello que ocupe un lugar alto en la jerarquía del modelo obtendrá en

---

<sup>42</sup> (Van Dijk, 1990, págs. 255- 256)



concordancia un nivel alto en la jerarquía estructural de la noticia periodística (titulares, encabezados, etc.).

Si nos trasladamos al otro lado del proceso de comunicación, donde el lector recibe un mensaje interpretativo, encontramos que resulta igualmente adecuado efectuar los mismos tipos de análisis que hemos propuesto para el proceso de codificación del mismo. Todo aquello que deriva de la recepción de ese mensaje; que podemos englobar en la transformación del conocimiento, de las creencias y de las actitudes; es un procedimiento de niveles mucho más complejos que requiere un análisis cognitivo mucho más intrincado y especializado que el tradicionalmente sugerido (la mera investigación de los efectos). En palabras del citado sociólogo Van Dijk:

“Una revisión de los trabajos actuales sobre la comprensión de la noticia ha revelado que en realidad la gente recuerda muy poco de las noticias que lee en la prensa o ve en la televisión, especialmente cuando transcurre mucho tiempo. Lo mismo puede deducirse de un experimento de campo que efectuamos sobre la retención de la noticia. Por lo general, los lectores recuerdan lo que hemos denominado macroestructuras de la noticia, y después de un cierto tiempo, incluso éstas acaban incluyéndose en el interior de estructuras de conocimiento más generales. En realidad, como sugerimos antes, lo que los lectores hacen no es tanto recordar las informaciones periodísticas como construir modelos nuevos de la situación descrita por esas informaciones actualizando los viejos”.<sup>43</sup>

Van Dijk describe cómo, según una investigación que realizó, los lectores efectúan una correlación y completan la información que perciben recuperando parcialmente aquella que poseen con anterioridad en sus esquemas cognitivos. Y es efectivamente aquella información interiorizada pasible de ser evocada y correlacionada a viejos modelos la que resulta ser más recordada por los individuos. Conocer esos procesos de adquisición de conocimientos y del efecto que la información pueda producir, permite al emisor de mensajes realizar suposiciones y por ende tener un manejo de la

---

<sup>43</sup> (Van Dijk, 1990, pág. 257)

codificación del mensaje que le permita llegar al receptor de modo eficaz. Si sabemos cómo y qué tipo de información la gente percibe y representa mejor e incluso la que puede recuperar luego de pasado un tiempo, sabremos qué información usar para realizar construcciones de mensajes periodísticos y cuál será finalmente usada para construir sus modelos de conocimiento y de actitudes más generales.

## 2.2. La fotografía como mensaje

Volviendo a otro de los pilares de nuestro objeto de estudio, la fotografía, consideramos importante aislarla para descubrir cuáles son sus códigos específicos antes de correlacionarla con el texto al que acompaña en la conformación de una noticia.

Manuel Alonso Erausquín a fin de enumerar aquellos códigos parte de una definición de imagen específica que dice que es un “conjunto de puntos sobre un plano y como texto complejo, compuesto por la acción de una serie de códigos”<sup>44</sup>. Es decir que se trata de un texto icónico que debe ser relacionado con su entorno físico real, sus condiciones productivas y las de recepción para contextualizarlo y comprender el mensaje que encierra en sí mismo. Ahora sí, son siete los códigos específicos que asisten a la hora de ser interpretada la imagen como propuesta visual<sup>45</sup>:

1. Código espacial: situado en la amplitud y punto de vista de la toma. Básico para la denotación y las connotaciones consideradas, al determinar el campo y los actantes. No exclusivamente fotográfico, con influencia pictórica, cinematográfica y televisiva.
2. Código gestual: gestos y actitudes físicas de los actantes. Relacionado con la denotación y connotaciones antedichas, y

---

<sup>44</sup> (Alonso Erausquín, 1995, pág. 105)

<sup>45</sup> (Ibídem, pág. 106)

con especial potencia en la imagen fotográfica por el modo que ésta tiene de aislarlo.

3. Código escenográfico: ambiente, ambientación, vestuario, etc. presente en la denotación y en la connotación de lo representado. Se traslada a la imagen, pero no deriva de su modo de expresión específica.
4. Código simbólico: presencia de símbolos culturales. De acción similar al escenográfico respecto a los símbolos denotados. Pero también se pueden generar signos simbólicos en la toma fotográfica.
5. Código lumínico: presencia y uso de la luz y el color. Planteamiento paralelo al de la codificación simbólica, pero con una mayor posibilidad de presencia y uso. Particularidades fotográficas dentro de la general cultura icónica.
6. Código gráfico: derivado de los instrumentos y materiales técnicos utilizados en la captación y reproducción de la imagen. Se vincula al reconocimiento adecuado de los referentes, pero es especialmente fuerte y sutil en las connotaciones. Vinculado a los elementos técnico específicos.
7. Código de relación: la composición en su más amplia y variada presencia. Inseparable del modo de expresión propio de los mensajes visuales en general.

Todos estos factores de codificación mencionados se encuentran presentes en todas las imágenes materiales y definen el aspecto que éstas ostentarán. Es así que mediante ellos el lector puede reconocer sus formas, identificarlas cotejándolas con sus referentes y finalmente construir su significado y darle un sentido. Existen también diferentes niveles de matización que estos códigos pueden presentar, operando con grados variables de fuerza e influencia dependiendo del caso particular. Según el

autor dichos códigos actúan siempre de modo ensamblado y sistemático, como un conjunto conexo, sin excepción alguna.

Nos referiremos ahora al reconocido ensayista Roland Barthes, quien se expide con respecto al tema que nos atañe, la fotografía como mensaje, expresando en su libro “Lo obvio y lo obtuso” lo siguiente:

“La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje”.<sup>46</sup>

Como fuente emisora entendemos el grupo de personas que integran el área de redacción del periódico donde unos son encargados de la toma de fotografías informativas, otros hacen la correspondiente selección de aquella que ilustrará las noticias, otros la componen, la tratan, la titulan, le ponen un pie y la comentan. El medio receptor al que se refiere en la definición de fotografía como mensaje es el o los públicos que finalmente reciben, leen, decodifican e interpretan la noticia en el periódico. Y cuando dice “canal de transmisión” se refiere al periódico mismo en tanto medio de comunicación así también como una agrupación de mensajes diversos los cuales en ocasiones tienen a la fotografía como centro pero a su vez tienen un entorno complejo, que incluye texto, titular, pie de foto, etc.

Dilucida el autor que cada una de esas fracciones de la definición proporcionada corresponde a los componentes de un típico proceso de comunicación, sin embargo, cada una de ellas merece un tratamiento específico distinto a la hora de ser explorada. Este tratamiento en los casos de la emisión y la recepción del mensaje precisa de elementos de la sociología a fin de estudiar los grupos humanos desde un ángulo más certero y completo, definir sus motivaciones, actitudes y comportamientos y sus relaciones con el resto de la sociedad que los rodea y de la que son parte. Pero el mensaje en sí mismo, es decir la fotografía, antes de hacerle un análisis sociológico precisa un análisis de su estructura original, la cual está dotada de autonomía como objeto a pesar de que el objeto y el uso en

---

<sup>46</sup> (Barthes, 1986, pág. 11)

este caso son una sola cosa. La fotografía es una estructura que de ningún modo se encuentra aislada del resto, por lo que se encuentra en permanente comunicación con otras estructuras, como con el texto dentro de la estructura de noticia.

De este modo podemos decir que la totalidad de la información se encuentra sostenida por esas dos estructuras de las cuales una de ellas es lingüística. Estas dos son concurrentes pero al ser sus unidades heterogéneas no pueden mezclarse. En el caso del texto la sustancia del mensaje se encuentra constituida por palabras y en el caso de la fotografía, por líneas, planos y tintes.

Según Barthes<sup>47</sup> todas las artes imitativas contienen dos mensajes. Más precisamente la fotografía tiene esa doble condición definida en la polaridad denotación- connotación. El mensaje denotado (*análogon*) es el mensaje real o literal, sin código. Por otro lado, el mensaje connotado es la opinión individual del espectador a través de su cultura, el cual requiere de un código específico.

En el ámbito de la fotografía coexisten estos dos mensajes y lo paradójico es que el mensaje connotado (con código) se desarrolla a partir del mensaje denotado (sin código). Así, podemos concluir que la connotación se enmascara tras la objetividad de la denotación.

El autor también menciona el fenómeno de la *insignificancia fotográfica*, el cual se produce debido a que la fotografía por sí misma no puede connotar. La connotación según dicho autor es un hecho tanto cultural como social e histórico y depende de cada espectador.

Debido a lo expuesto y aunque nunca encontremos fotografías periodísticas que prescindan de comentarios escritos, el análisis de aquellas debe apuntar en un primer momento a cada estructura por separado y sólo cuando éste se haya agotado podrá entenderse el modo en que se complementan. La estructura de la lengua (exceptuando el área del habla

---

<sup>47</sup> (Lo obvio y lo obtuso, 1986)

del diario) es ya conocida y ha sido estudiada desde diferentes perspectivas a lo largo del tiempo, en el caso de la fotografía no sucede lo mismo ya que ésta resulta ser prácticamente desconocida.

### 2.3. Palabra, imagen y la importancia del pie de foto

La fotografía muchas veces es considerada como una mera ilustración o acompañamiento del texto en conjunto con el cual constituyen la noticia, sobre la cual nos explayamos en el punto anterior, quitándole a la primera el valor de prueba que su conexión (aunque ésta sea parcial) con la su referente real le confiere. Esta crisis por la que atraviesa actualmente la fotografía de prensa gráfica tiene que ver en un punto con el auge de la televisión como medio de comunicación predominante y coincide con la denominada *crisis del periodismo impreso*.

Cabe recordar que desde sus inicios la fotografía ha tenido una creciente presencia en la prensa gráfica convencional aunque su aceptación se produjo tras un largo proceso de reflexión. Tal fue el caso del reconocido periódico francés *Le Monde*, el cual es considerado como un “periódico de referencia” por su alta calidad de contenidos habiendo obtenido en la actualidad la mayor presencia en el extranjero con un promedio de 40.000 ejemplares vendidos diariamente fuera de Francia. Desde su fundación en 1944 este medio ha tenido a la fotografía bajo sospecha ya que hasta entonces recurría al dibujo incluso cuando quería retratar a un personaje.

La aceptación de la fotografía fue lenta, pero una vez superadas las reticencias podemos decir que comenzó a desempeñar el rol de una suerte de “constatación” dentro de la noticia, es decir que aquello que comunica la parte literaria del texto periodístico es “fortalecido” en cierto modo y a la vez sintetizado y simplificado por la iconicidad fotográfica. Así es que la imagen tiene la tarea de revalorizar, reforzar y comprimir en su interior lo que el texto expresa. La supuesta realidad que la fotografía exhibe está siempre sujeta a que, como expresamos anteriormente, la *refiere*, depende de ella y es a la vez una interpretación de la misma. Muchas veces la no inclusión de

imágenes en la noticia era signo o evidencia del propósito de seriedad del periódico en cuestión, pero su razón última era la de revalorizar un tipo de información que se fue degradando debido a la incapacidad de la prensa gráfica de competir con la inmediatez e impacto visual de la televisión.

Villafañe y Mínguez al referirse en su libro a los “mecanismos icónicos específicos de la fotografía de prensa” destacan las relaciones de la imagen con el texto y los distintos códigos expresivos tanto en su manifestación aislada como secuencial.

“No se debe ignorar que la fotografía, inserta en un diario o en una revista de información general, constituye un componente notable de esos productos informativos, y en consecuencia, el propio análisis, aunque formal, exige la explicación del hecho más específico de este tipo de información que combina lo textual y lo icónico, es decir, la relación misma entre el texto y la imagen”.<sup>48</sup>

Subrayada la importancia de la fotografía dentro de la noticia y de la mixtura de estos como conjunto, los autores se abocan a establecer dos niveles de análisis:

1. Formalizar la relación texto- imagen comenzando por el contexto, más amplio, de la página y continuando por la unidad, más reducida, de la propia foto y el texto que la acompaña.
2. El segundo se orienta hacia el hecho específico de la fotografía de prensa, es decir, los códigos propios de este tipo de representación visual le otorgan una identidad dentro del universo fotográfico e icónico y la diferencian de otras familias de imágenes fotográficas.

Para los autores, el tercer nivel (y no necesariamente el último) debería estar constituido con un análisis estrictamente formal que parta desde el contexto informativo.

---

<sup>48</sup> (Villafañe & Mínguez, Principios de teoría general de la imagen, 2002, pág. 273)

Con respecto a las relaciones entre el texto y la imagen, proponen analizarlas en su contexto natural: la página de un diario. Parten de la afirmación de que ésta equivale a la superficie del cuadro de cualquier composición plástica sobre la que serán construidas tanto relaciones de dependencia como de oposición entre los elementos que la habiten. En este sentido, el francés Jacques Kayser<sup>49</sup> se encarga de aclarar que la principal y casi única diferencia entre una página y una representación pictórica son los que él denomina *elementos de valorización*. Se trata de elementos de jerarquía no estrictamente plásticos que incrementan el valor de la información en cuestión y que podemos sintetizar en el emplazamiento, los titulares y la presentación.

Existen algunos principios de aplicación inmediata para la composición de una página de un diario, los cuales describiremos a continuación.

La página es un espacio anisótropo, el peso virtual del elemento texto o imagen aumenta en proporción sobre la vertical, es decir que su mayor peso estará en la parte superior y el menor en la base. Éste es el motivo por el cual el emplazamiento superior se reserva en la práctica para la inserción de cabeceras o titulares.

La zona central de la página tiene una diferencia muy pequeña con respecto a la superior en términos de peso y presenta características de estabilidad. Estas disposiciones se encuentran determinadas también por los hábitos de lectura occidentales que van de izquierda a derecha y en sentido descendente, lo que sitúa al encuadre superior izquierdo entre los más favorecidos a la hora de la lectura, sobre todo en el caso de los textos.

Para lograr una composición dinámica en las páginas de la prensa gráfica diaria, es elemental que haya una armonía basada en dos elementos: la diversidad y el contraste. A estos podemos agregar también la repetición y la continuidad, factores que aumentarán el nivel de equilibrio y compensarán las distintas unidades espaciales de las páginas.

---

<sup>49</sup> (El diario francés, 1974)



La presentación de la página, continuando con la teoría de Villafañe y Mínguez<sup>50</sup>, denota una relación visual específica entre el texto y la imagen que debe resultar en un espacio equilibrado, si bien puede que esa armonía no se consiga y se rompa dificultando la tarea del lector. A pesar de las posibles fallas ambos elementos deben ser considerados como transmisores de información y como asevera Alonso:

“La imagen ha de entenderse como una parte del total de la noticia que contribuye a transmitir, y tiene que analizarse su interacción con los titulares y el cuerpo de la información, no solamente con el pie que se le adhiera”.<sup>51</sup>

El análisis texto- fotografía que efectúa este autor está principalmente dividido en dos: uno se refiere a la relación de la foto con el pie que la acompaña independientemente de su ubicación en la página, y el otro se refiere a la función de los dos elementos mencionados con respecto al resto de la información (titulación y texto general). Empezaremos por dar mención y explicar el segundo de los tipos de análisis partiendo como base de la afirmación del autor, quien dice que:

“En la información de prensa, el acontecimiento viene plasmado fundamentalmente en palabras, a través de descripciones y relatos, y puede también contenerse en las imágenes cuando éstas reflejan instantes concretos de esos hechos y de los protagonistas en los momentos de ejercer ese protagonismo”.<sup>52</sup>

El texto siempre incluye comentarios matizados con juicios de valor, adjetivaciones, interpretaciones personales, etc. y, como hemos expresado anteriormente, no se ciñe a un mero relato de los acontecimientos. Y la imagen por su parte incluye también un comentario y no constituye un resultado directo de los hechos acontecidos sino que los acompañan ilustrando gráficamente y reinterpretando a través del fotógrafo, quien inicialmente capturó una imagen que según su visión representa lo ocurrido. Aquel comentario inevitable que lleva a cabo el fotógrafo y que se encuentra

<sup>50</sup> (Villafañe & Mínguez, Principios de teoría general de la imagen, 2002)

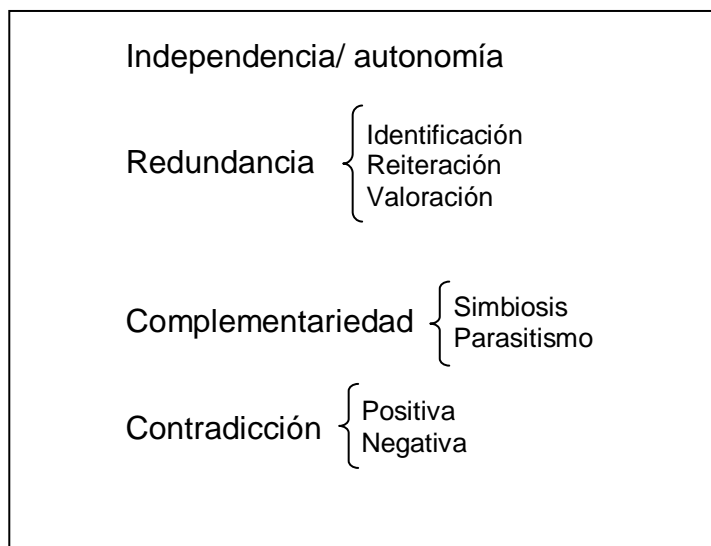
<sup>51</sup> (Alonso Erausquín, 1995, pág. 78)

<sup>52</sup> (Ibídem, Fotoperiodismo: formas y códigos, pág. 80)

internamente en la imagen está determinado por factores expresivos como la acción de los códigos visuales, matizaciones, modificaciones y ordenaciones no inocentes de la representación.

Seguidamente procederemos a adentrarnos en el primero de los tipos de análisis que Erausquín nos propone y que mencionamos anteriormente, ya que consideramos fundamental prestar especial atención al pie de foto (texto al pie de la foto) o *fotopié*, como el mismo autor lo denomina.

El primero supone una íntima relación entre la fotografía y su pie, el cual muchas veces (sobre todo en el caso de las revistas más que en los periódicos) no se coloca o existe pero no brinda mayor información, esto sucede cuando la imagen presenta tal elocuencia monosémica que prescinde de un texto que la acompañe. En estos casos Alonso Erausquín considera recomendable un mejor aprovechamiento de ese espacio a fin de adosar datos que complementen la información. Es así que presenta un cuadro donde exhibe los *modos fundamentales de interrelación entre texto e imagen*<sup>53</sup>:



<sup>53</sup> (Alonso Erausquín, 1995, pág. 75, Cuadro 3.1.)

Una de las posibilidades que podría brindarle autonomía comunicativa a la imagen sería la presencia de un texto en su interior debido a que en la escena captada ha habido un componente de tal naturaleza, el cual se verá reforzado en la medida en que dicha imagen no presente un fotopié o leyenda informativa.

El fotopié puede ser, según Alonso, un simple reflejo de la situación que observamos fotografiada o puede añadir una interpretación intencionada de la misma que contribuya ampliando la información.

El caso de la redundancia identificativa sirve para complementar la información que dada la variedad de públicos a los que nos expedimos, que en general desconocen el tema tratado, resulta necesaria. Por otro lado, puede servir como enfático intencional o para remarcar aspectos que pueden encontrarse más o menos explicitados en la fotografía. En el caso de la reiteración, la cual no cumple ninguna de las funciones anteriormente mencionadas, sólo transcribe el contenido, desperdicia espacio y no posee un valor agregado e incluso resulta descortés tanto para el lector como para el fotógrafo por poner en duda sus capacidades comunicativas.

La complementariedad por su parte es el modo que genera un complemento y contextualiza la imagen de manera que la interacción entre ésta y el texto sea una conjunción potenciada, dando como resultado una propuesta visual eficaz y superior (no una simple suma de elementos). Cuando ese equilibrio de complementariedad no se da, se cae en la simbiosis o el parasitismo. Este último puede darse tanto de la imagen sobre el texto como del texto sobre la imagen, el hecho es que uno de ellos se fortalece o modifica su sentido a costa del otro.

Por último, pueden existir casos de contradicción de la fotografía con su pie. Será negativa cuando se produzca por error, confusión o por interpretarla de un modo incompleto, ya que desconcertará al lector y es posible que éste detecte un potencial engaño o intento de manipulación por parte del emisor (más allá de la verdadera intencionalidad que éste haya tenido originalmente). Será una contradicción positiva cuando provenga de

una intención real por parte del emisor de llamar la atención de quien la perciba a través de recursos como el humor, la sorpresa o la paradoja. El lector puede encontrar ese modo atractivo y por ende generar resultados beneficiosos para el autor de la fotografía y para el medio de comunicación en cuestión.

Para concluir este tema citamos nuevamente a Erausquín, con quien coincidimos plenamente cuando dice que:

“Las interrelaciones entre las fotografías y los textos que las acompañan son reguladas en los manuales o libros de estilo de los periódicos, que advierten sobre la necesidad de extremar el cuidado de contextualización cuando se utiliza material fotográfico de archivo para acompañar a informaciones sobre acontecimientos diferentes al que diera origen a ese material. Sin embargo, se producen a veces desajustes, derivados de causas diversas, que suelen provocar protestas por parte de las personas que resultan afectadas o de los lectores”.<sup>54</sup>

Cabe aclarar que muchas veces se incurre en este tipo de errores periodísticos debido a la prisa con la que se trabaja dentro de las redacciones de los periódicos, sobre todo cuando es inevitable la coordinación entre muchas personas involucradas en el mismo proceso informativo como es el caso del fotógrafo con el periodista (especialidades y competencias gráficas y de escritura).

#### **2.4. El caso de la fotografía documental**

Gracias a los primeros registros de quienes en los años sesenta viajaban con vistas a encontrar en Argentina un lugar donde vivir es que hoy en día podemos apreciar aspectos tanto sociales como culturales que conforman y de algún modo marcan la identidad de nuestros orígenes. El valor testimonial de la fotografía ha logrado en muchos casos influenciar y acelerar procesos históricos a causa de constituirse como un sistema comunicativo que:

---

<sup>54</sup> (Alonso Erausquín, 1995, pág. 86)

“Cambia la visión de las masas (...) Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge”<sup>55</sup>.

De por sí la llegada de la fotografía significó el comienzo de un proceso que conmocionó al mundo entero y alcanzó todos sus rincones. Y en su revolucionario advenimiento una de los intereses que despertó a su alrededor fue el de una nueva forma de búsqueda y conservación material de “la verdad” a través de la fotografía considerada como documento social.

La investigación dentro del ámbito fotográfico documental en Argentina ha sido un tema de interés que despierta pasiones y nos recuerda los grandes referentes de la fotografía documental que ha dado nuestro país. Se trata de un tipo de fotografía que basa su información en la condición humana y coloca al fotógrafo en una posición de compromiso social frente a los hechos que referencia a fin de brindar un acto fotográfico más humanizado, más allá del tema que se aborde en cada ocasión. Se basa también en la práctica constante de observar el mundo, lo cual suele ser mucho más vasto y arduo de lo que imaginamos. Se trata de un trabajo muchas veces de denuncia social, defensa de minorías, etc.

Con el documentalismo la fotografía obtiene además el don de conmover al ser actual que tiene las mismas motivaciones de antaño. Esto es porque sea cual fuere el soporte que la presenta, la imagen tiene la posibilidad de captar un momento determinado, con los valores que éste representa, un instante único que por su trascendencia documental o emocional, pública o privada, institucional o independiente, acumula en la memoria colectiva vivencias que nunca volverán.

Los orígenes del fotoperiodismo tal como lo conocemos se encuentran estrechamente ligados a este tipo de fotografía, que es cronológicamente anterior y se propone un *uso social*. El primero sienta sus

---

<sup>55</sup> (Freund, 1993, pág. 96)

bases tanto teóricas como prácticas en el documentalismo, las cuales se rigen por un principio de atribución de testimonio de los acontecimientos e intentan reproducir y referir una realidad, que en su caso son de referencialidad.

Así es que actualmente muchos fotoperiodistas contemporáneos tienden a confundir estos conceptos aseverando que su actividad tiene estos matices de reproducción libres de interpretaciones que se limitan al simple registro, cuando hemos podido rebatirlo a lo largo del presente estudio mediante la exploración de diversas teorías relacionadas.

Nos referiremos finalmente y para reforzar dicha aseveración a las declaraciones de los autores de la exposición titulada “New Topographics” curada por William Jenkins y presentada en el Museo Internacional de Fotografía en la George Eastman House de Rochester en enero de 1975:

“Bevan Davis hablaba del ‘esfuerzo hecho para que la cámara vea casi por ella misma’. Lewis Baltz: ‘Quiero que mi trabajo sea neutral y libre de cualquier postura estética o ideológica’. Joe Deal: ‘Las preferencias personales y los planteamientos éticos actúan como una interferencia en la imagen’”.<sup>56</sup>

Poco tardaron dichos esfuerzos de obediencia estricta a unas estrechas convenciones de representación en convertirse en algunos casos en reacciones de algunos fotógrafos incomodados por tal limitación que resultaron en la toma de licencias desbocadas de interpretación. Esto sirvió para que el foco se desplazara de un interés por la realidad aséptica a uno por comunicar su experiencia personal acerca de esa realidad. Se plantea así un objetivo más cercano a sus alcances, lo que le brinda destellos de sensatez y madurez a la ya instaurada profesión del fotoperiodista.

Por otro lado y para complementar esta información nos detendremos en el contexto histórico de la aparición de la fotografía documental para citar a Newhall, quien expresa lo siguiente acerca de la fotografía documental:

---

<sup>56</sup> (Fontcuberta, El beso de Judas. Fotografía y verdad, 2000, pág. 98)

“El documental es un enfoque y no una técnica; es una afirmación y no una negación (...) La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera -todos esos elementos que se incluyen la ensoñada penumbra de la ‘calidad’-, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes”.<sup>57</sup>

Confirmamos entonces que la fotografía documental en sus orígenes socioeconómicos fue instituida como un punto de vista, un enfoque, un estilo sin necesidad de contraponerse a los elementos estéticos y la subjetividad que ciertamente componen la fotografía.

El fotoperiodismo no constituye un sinónimo de la fotografía documental por todo lo anteriormente expuesto, aunque puede tomar el punto de vista, la perspectiva o la intención documental (así como de cualquier otro tipo de fotografía) para cumplir su función.

Las fotografías generan permanentes contribuciones a la cultura y son definitivamente un elemento que desempeña un papel importante dentro de la sociedad como colectividad. Contribuyen a la “memoria” de la humanidad generando documentaciones pasibles de ser retomadas en cualquier momento de la historia, semejantemente a otros géneros como el literario o el cinematográfico.

---

<sup>57</sup> (Newhall, 1983, pág. 245)

## Capítulo 3

### Génesis, evolución y revolución del fotoperiodismo

El tercer capítulo del marco teórico será el más específico y focalizado en el objeto de estudio debido al sistema “de embudo” que utilizamos para ir conociendo las conceptualizaciones e ideologías que guían nuestra investigación, partiendo desde las más profundas, amplias y generales para finalmente alcanzar las más específicas y concretas.

Las cuestiones principales que veremos a lo largo del presente capítulo podemos sintetizarlas en: comienzos e historia de los orígenes fotoperiodismo, pasando por los cambios más significativos que éste ha ido atravesando a partir de la introducción de nuevas tecnologías y revolución digital, luego una propuesta de análisis y reflexiones acerca de dicho proceso, seguidamente haremos un repaso acerca de la manipulación fotográfica, y para concluir nos referiremos al marco de regulación actual del fotoperiodismo y haremos mención de ARGRA, sus funciones e injerencia en el ámbito fotoperiodístico actual.

#### 3.1. Raíces y evolución del fotoperiodismo

Ya conocemos una de las solapas que dio origen al fotoperiodismo a raíz del análisis efectuado acerca de sus relaciones con la fotografía documental en la etapa concluyente del capítulo anterior.

Para poder entender la actualidad situacional del fotoperiodismo, disciplina acerca de la cual descubrimos a través de la elaboración de esta investigación que existe un desarrollo teórico insuficiente, nos remitiremos una cita del investigador y catedrático Jorge Pedro Sousa, quien expresa:

“Hay una clara inexistencia de libros sobre la historia del fotoperiodismo, a pesar de que este tema sea crucial para la



comprensión del actual momento por el que atraviesa la práctica del fotoperiodismo”.<sup>58</sup>

Es por esto que el objetivo que persigue este estudio no consiste en elaborar una generosa historia del fotoperiodismo sino en sintetizar las líneas maestras, los criterios de estructuración y los aspectos significativos del fotoperiodismo, los cuales alcanzamos a inferir del estudio de las más relevantes historias publicadas y los momentos de inflexión que determinaron lo que hoy en día conocemos como tal. Es decir que centramos nuestros esfuerzos en vislumbrar y destacar de forma crítica y analítica aquellos aspectos que han condicionado o impulsado la evolución del fotoperiodismo.

Acerca de las primeras ideas y experimentos fotográficos existe una vasta cantidad de bibliografía que exponen una gran cantidad de teorías diversas y extensas. Algunos de sus autores sitúan a la foto en su aspecto primario hacia el año 1400 a.C. dándole tintes de una interconexión pictórico- fotográfica- informativa. Ya en esa época “Aristóteles trató el tema de la cámara oscura y su propiedad óptica para reproducir una imagen”<sup>59</sup> tras la observación de un eclipse parcial de sol que reflejaba a éste en el suelo en forma de media luna como consecuencia de la proyección al pasar por un cedazo y por los espacios que dejaban las hojas de plátano. El filósofo griego observó que en tanto más reducido era el agujero por el que pasaba el rayo de luz más nítida era la imagen que contemplaba.

El principio mencionado anteriormente descubierto por Aristóteles es el mismo que utilizó el físico musulmán creador del método científico Alhacén en el siglo IX, quien vale recordar que contribuyó generosamente a los principios de la óptica y a la concepción de experimentos científicos.

Más tarde, el teólogo y filósofo Roger Bacon lo estudió en 1267, lo que le valió ser acusado de evocar a los muertos por parte del Tribunal Eclesiástico, al hacer uso de la cámara oscura para seguir los eclipses. El

---

<sup>58</sup> (Sousa, 2003, pág. 13)

<sup>59</sup> (Alcoba López, 1988, pág. 19)

científico y filósofo Giovanni Battista della Porta explica en su más célebre obra “Magiae Naturalis” (traducido al español como “Magia Natural”), publicada por primera vez a mediados del siglo XIV, el funcionamiento de la cámara oscura y la recomendaba como gran ayuda para los dibujantes. Este fenómeno es también explicado detalladamente por el astrónomo francés Guillaume de Saint-Cloud.

En torno a 1515 el célebre pintor florentino Leonardo Da Vinci hace una descripción de la cámara oscura sin limitarse sólo a la observación del sol. Tiempo después, estas cámaras oscuras se volverían móviles.

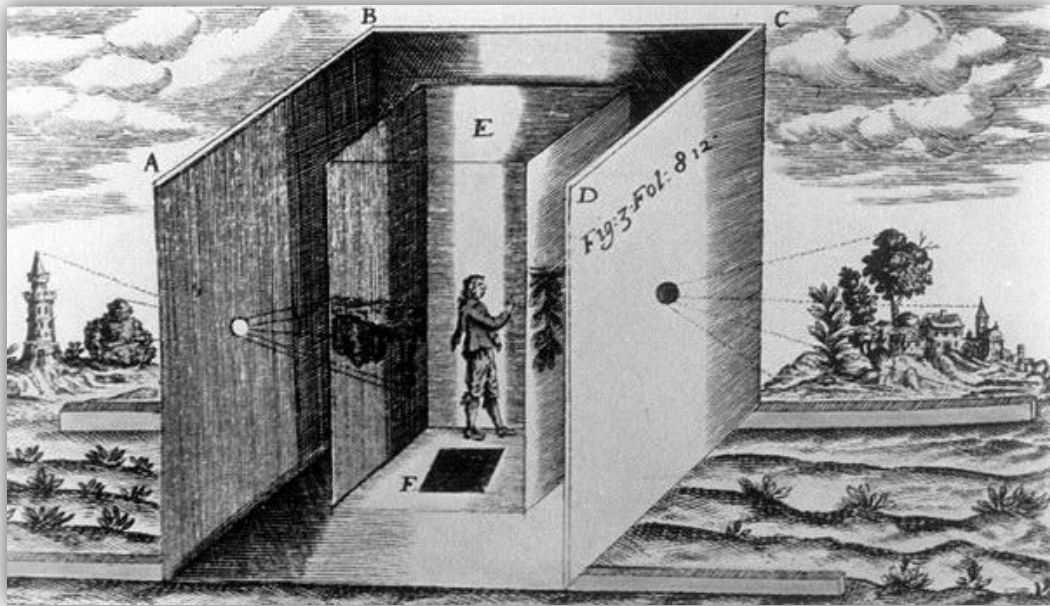
Más adelante, más precisamente en 1685, el escritor alemán Johan Zahn realiza un estudio acerca del enderezamiento de la imagen a través de una novedosa cámara provista de espejos.

El sacerdote y prolífico científico Atanasio Kircher, presunto inventor de la linterna mágica, describe en su obra del año 1671 (segunda edición) denominada “Ars magna et lucis umbrae”<sup>60</sup> (en español “El gran arte de la luz y de la sombra”) una gran variedad de artilugios relacionados con el funcionamiento y combinación de luces y sombras.

Entre aquellos artefactos encontramos varios diseños de relojes solares y también describe una cámara oscura “transportable” que fue diseñada y descrita por él mismo como un cubo exterior de proporciones suficientes como para permitir la entrada y acción de una persona, con una lente en cada una de sus paredes o caras laterales y en su interior otro prisma construido por pantallas de papel tensado y transparente sobre el cual la persona situada en su interior podía dibujar las escenas proyectadas desde el exterior. Esta cámara, al ser de naturaleza transportable, debía ser lo suficientemente firme pero también liviana como para poder ser transportada (*ver imagen*).

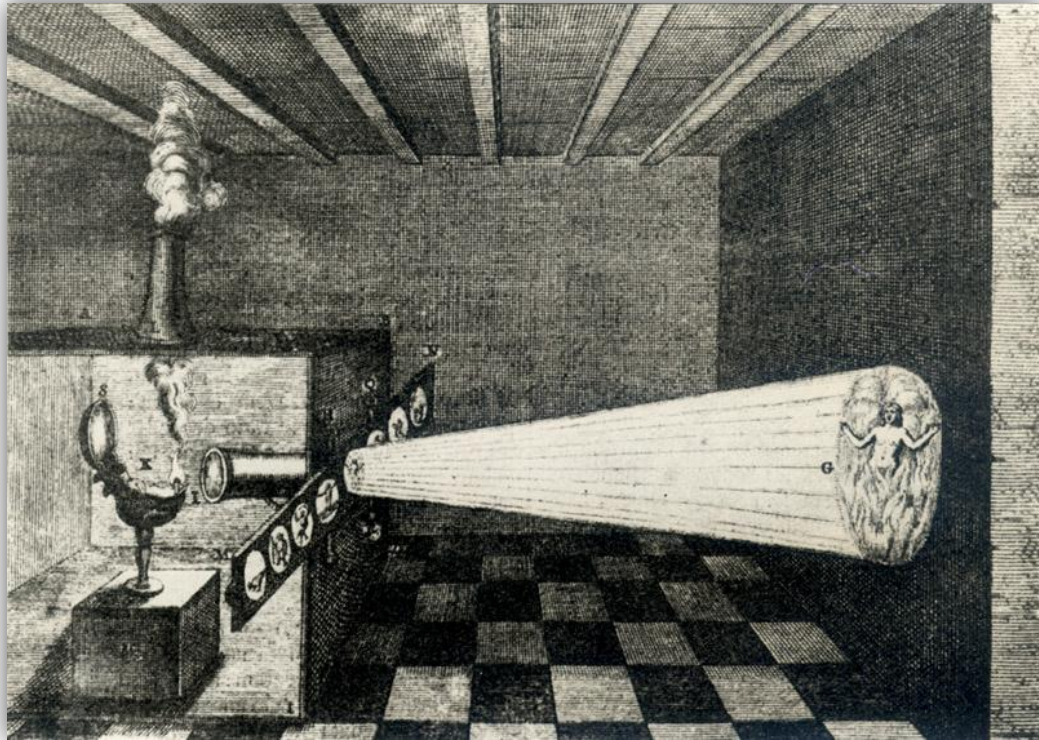
---

<sup>60</sup> (Kircher, 1671)



Basado en el diseño de la cámara oscura nace de autoría del mismo Kircher (se disputa dicha autoría con Christiaan Huygens, quien desarrolla en 1659 un manuscrito haciendo referencia a un aparato capaz de proyectar imágenes) un aparato óptico, el cual se ubica además como precursor del cinematógrafo.

El artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite - aún faltaba mucho para el invento de la luz eléctrica-, y para que el humo pudiera tener salida se dotaba al conjunto de una vistosa chimenea (*ver imagen*).



La linterna mágica sufrirá más adelante un cambio fundamental en su diseño con la llegada de la lámpara incandescente y del arco voltaico, sustituyendo con éstos la función que previamente cumplía la lámpara de aceite.

Como referencia a la fotografía gráfica referenciamos que en 1707 es publicada la primera xilografía en el periódico “News Letter”, editado en Boston. Esta es una técnica de impresión con plancha de madera de origen chino que consiste en que el texto o la imagen es tallada a mano con una gubia o buril en madera. Se usa una sola matriz por cada página y a continuación se impregna con tinta, se la presiona contra un soporte como el papel obteniendo finalmente una impresión del relieve. Existen dos tipos: la xilografía “al hilo” y la xilografía “a testa”. A partir de la invención de la imprenta ésta se comenzó a usar sólo para ilustraciones y al terminar el siglo XV es superada por la calcografía que resulta ser mucho más precisa. Hoy

en día se encuentra fuera de uso, a pesar de que tenga un valor agregado a nivel artesanal.

El abate y físico Jean-Antoine Nollet, quien efectuó numerosos experimentos eléctricos, presentó en 1733 ante la Academia de Ciencias francesa una nueva cámara con forma piramidal.

Haciendo un ligero repaso decimos que el comienzo de la fotografía podríamos situarlo con la creación del físico napolitano Giovanni Battista Della Porta de la primera cámara oscura con lentes incorporados, la cual tiene definitivamente la utilidad que Da Vinci había predicho. Su cámara es ya, en potencia, una cámara fotográfica, debido a que dispone de lentes de precisión y espejos para reinvertir la imagen.

Le siguió al descubrimiento de Della Porta el médico y químico alemán Johann Heinrich Schultze, cuya contribución a la química fotográfica fue determinante al descubrir que las sales de plata se oscurecen ennegreciéndose por el efecto de la luz del sol y no del calor. En 1727 el científico logró en un experimento, réplica de otro realizado anteriormente por Christoph-Adolf Balduin, producir imágenes a causa de la iluminación sobre nitrato de plata mediante una mezcla de tiza, agua fuerte y nitrato de plata. Por esto se lo puede considerar como el primer creador de *fotogramas*, a pesar de que éstos no eran permanentes ya que con el tiempo se deterioraban hasta hacer desaparecer la imagen lograda. Las imágenes eran débiles y se evaporaban con facilidad.

El experimentador inglés Thomas Wedgwood obtuvo la copia de este frágil experimento pero a pesar de los intentos de mejora su mayor defecto seguía siendo que resultaba necesario mantenerlas en la oscuridad, pues se alteraban con la luz del sol. En sus experimentaciones lo acompañaba el químico británico (asimismo fundador de la electroquímica) Humphry Davy.

Fue el químico francés Joseph Nicéphore Niépce quien obtuvo la deseada inalterabilidad de las imágenes con la colaboración de otros dos importantes personajes: el matemático y astrónomo inglés John Herschel, quien empleó el tiosulfato de sodio como fijador de las sales de plata e

informó al francés Louis Daguerre de que su propio descubrimiento del hiposulfato de sosa sería el que finalmente fijaría sus fotografías volviéndolas permanentes. Así queda concretado exitosamente el proceso fotográfico luego de una larga inversión de tiempo (alrededor de ciento once años) de experimentaciones, estudios y ensayos y errores.

“Como Wedgwood no supo fijar las imágenes producidas por la luz ni tuvo tiempo de profundizar en sus investigaciones, Nicéphore Niépce debe ser considerado el padre de la fotografía con mayor propiedad que Daguerre”.<sup>61</sup>

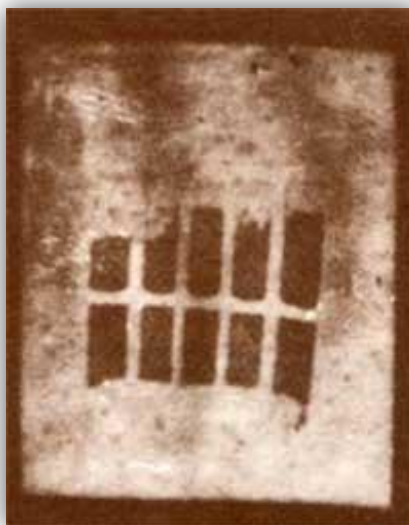
Existe mucha controversia con respecto a cuál fue verdaderamente la primera fotografía conservada, no obstante nos detendremos a continuación en la que ha sido más comúnmente reconocida como tal. Fue titulada “La cour du domaine du Gras” (en español “Punto de vista desde la ventana de Gras”) y fue tomada por Niépce desde la ventana de su granero de Saint Loup de Varennes (Francia) en 1826 y conservada en la colección Gernsheim de la Universidad de Texas (*ver imagen*).



<sup>61</sup> (Sougez, 1991, pág. 29)

Un artículo del año 2003 publicado por la revista *Muy Interesante* aporta un dato interesante con respecto a dicha imagen: “El reciente análisis de la fotografía en un espectrómetro de rayos X ha revelado los materiales utilizados por Niépce: una placa fotográfica de estaño pesado recubierta con una mezcla líquida de betún de Judea y aceite de lavanda, que se endurece al exponerse a la luz”<sup>62</sup>.

El pintor y decorador Daguerre luego de la muerte de Niépce continuó sus búsquedas y experimentaciones hasta dar con dos inventos que los inscribieron en la historia de la fotografía. El primero fue el *diorama*, una instalación mediante la cual se proporcionaba sensación de profundidad a las imágenes. El segundo y más conocido por ser el primero en ser dado a conocer públicamente en el año 1839 en París fue el *daguerrotipo*. Este último consistía en obtener imágenes sobre planchas metálicas impregnadas de vapores de mercurio, sin embargo no permitía obtener copias ya que se trataba de una imagen positiva única. Fue el fotógrafo (entre otras áreas en las que se especializó) británico William Henry Fox Talbot quien descubra el negativo (*ver imagen*) y consecuentemente un sistema que permita a la fotografía su reproducción ilimitada a partir de un único negativo.



Primer negativo fotográfico de Fox Talbot

---

<sup>62</sup> (*Muy Interesante*)

Esas reproducciones se realizaban con el concebido por él mismo y denominado *calotipo* pero las imágenes que éste invento producía eran poco nítidas y carecían, a diferencia del *daguerrotipo*, de una escala de grises. Con todo, resultaba ser un procedimiento más económico y de fácil uso que requería además un tiempo de exposición de treinta segundos aproximadamente.

Al autor también se le adjudica la publicación del primer libro ilustrado de la historia llamado “El lápiz de la naturaleza” y publicado en 1844, el cual resulta ser una biografía de su autor escrita a fin de presentar su invento. Un dato interesante es que las fotos que en él encontramos son pegadas.

Desde este momento en adelante el campo de la fotografía seguirá creciendo, avanzando a pasos agigantados y perfeccionándose con la contribución de nuevos conocimientos que le darán un sentido evolutivo en todos sus aspectos: perfeccionamientos técnicos, calidad en las impresiones, disminución de los costos de producción, rapidez a la hora de la obtención de imágenes, reducción del peso y tamaño de las cámaras, variedad de oferta comercial pensada según las necesidades puntuales de los diferentes públicos, y demás.

### **3.2. La revolución digital: impacto, crisis y nuevos desafíos**

Desde la década del ochenta hasta la actualidad grandes innovaciones tecnológicas han afectado y han producido cambios evolutivos muy significativos en el ámbito de la fotografía. La digitalización de las imágenes causada en gran parte por la llegada de nuevas herramientas como las cámaras digitales, los escáneres, los programas procesadores de imágenes o de retoque fotográfico, los ordenadores actuales con enormes capacidades de almacenamiento, los monitores de alta resolución, los CD-ROM, los DVD, los celulares con cámaras incorporadas, revolucionaron y continúan haciéndolo el mundo de la fotografía en general, tanto para fotógrafos profesionales como para aficionados y, por supuesto, para los medios de comunicación.



Es así que desde su nacimiento y durante toda su evolución hasta llegar a su estado actual la fotografía ha sido marcada por la aparición de técnicas y procedimientos para captar e impresionar imágenes. Podemos decir que se trata de la historia de una metamorfosis que nos lleva desde la imagen química a la electrónica, del haluro de plata al píxel. Citaremos ahora a la premiada ensayista Susan Sontag, quien resume cómo la tecnología ha estipulado la historia de la fotografía de esta manera:

“La tecnología que ya ha reducido al mínimo el grado en el cual la distancia que separa al fotógrafo del tema afecta la precisión y magnitud de la imagen; ha suministrado medios para fotografiar cosas inimaginablemente pequeñas y también cosas inimaginablemente remotas como las estrellas; ha conseguido que la obtención de imágenes sea independiente de la luz misma (fotografía infrarroja) y liberado el objeto-imagen de su confinamiento en dos dimensiones (holografía); ha reducido el intervalo entre observar la imagen y tenerla en las manos (de la primera Kodak, cuando un rollo revelado tardaba semanas en volver al fotógrafo aficionado, a la Polaroid, que despide la imagen en pocos segundos); ha conseguido que no sólo imágenes se muevan (cinematógrafo) sino que se graben y transmitan de modo simultáneo (vídeo); esta tecnología ha transformado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla e interferir en ella”.<sup>63</sup>

En el libro de Fontcuberta encontramos una cita de María Teresa Siza, la directora del Centro Portugués de Fotografía en Lisboa, quien confirma esas circunstancias que condicionaron desde siempre la elaboración de una completa y unificada historia de la fotografía:

“Una historia de una técnica que proporciona modos de representación anclados en movimientos estéticos, incluso si están personalizados por los autores fotográficos, no permite lo que una historia de un medio de este tipo exige: la explicación y desarrollo de la adecuación de las técnicas y de las corrientes a los objetivos, -los periodos de normalización de la ruptura- los fluidos de cambio que recorren lo social y son motor de la creación de los nuevos paradigmas”.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 2006, pág. 221)

<sup>64</sup> (Fontcuberta, Fotografía. Crisis de historia, 2002, pág. 125)

En el mismo libro, otra ensayista y conservadora en este caso del Museo Canadiense de Fotografía de Ottawa, Andrea Kunard, se pronuncia en el mismo sentido afirmando que “la fotografía es una tecnología generalizada, cuyo estudio no puede limitarse a una relación cronológica de avances técnicos y profesionales”<sup>65</sup>.

Por todo esto es que nunca serán suficientes las menciones tanto a los diversos progresos a nivel técnico como a las renovaciones de líneas teóricas y de investigación que este campo ha ido atravesando con el paso del tiempo. No podemos hablar tan sólo de datos, fotos y fotógrafos ni pasar por alto la amplia variedad de usos sociales que ésta ha tenido en sus distintas épocas. Con respecto a este asunto también se expresa una de las historiadoras y estudiosas más prolijas del estudio de la disciplina fotográfica, la anteriormente citada Marie-Loup Sougez:

“Raras veces se ha llegado a articular una verdadera historia de la fotografía, pues, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante híbridos de la faceta arqueológica (...) con añadidos más o menos fiables sobre obras actuales que, a menudo, tan sólo reflejan la producción más reciente según criterios que obedecen más a la moda y al mercado del arte que a una verdadera visión de conjunto”.<sup>66</sup>

En consecuencia podemos argumentar que no es posible obtener una “historia verdadera” de la fotografía ya que nadie posee la certeza ideológica e incluso hasta el más mínimo avance tecnológico que ocurra y afecte a este campo se encuentra de algún modo condicionado por necesidades o intereses personales, empresariales o disciplinares. Por esto, “una verdadera historia del medio entraña una teoría del inconsciente colectivo”<sup>67</sup>. Sin embargo podemos reconocer que una obra que realmente lo tuviera todo en cuenta sería demasiado extensa.

Actualmente parece estar surgiendo una notable y necesaria tendencia a la toma de consciencia que incluye a los mismos fotógrafos y se

---

<sup>65</sup> (Ibídem, pág. 157)

<sup>66</sup> (Ibídem, pág. 33)

<sup>67</sup> (Ibídem, pág. 19)

trata de la importancia que supone adquirir el conocimiento histórico básico necesario para alcanzar un adecuado uso creativo y analítico de la fotografía. El mismísimo Fontcuberta defiende este tipo de procedimiento:

“No puede haber ver verdadera creación sin conciencia histórica (...) todas las imágenes provienen de otras imágenes anteriores, toda historia proviene también de otras historias (...) Por eso, insisto, el conocimiento de la historia y las dudas que puedan suscitarse no sólo representan una materia de estudio para los especialistas, sino también un bagaje de datos tan necesarios como útiles para la elaboración misma de las imágenes”.<sup>68</sup>

Volviendo al momento de la crisis fotoperiodística a partir de la llegada de las nuevas tecnologías digitales, podemos aproximar que la bomba de revolución numérica en el universo de la imagen estalló en la década de los años ochenta. Con ella, la luz reflejada por los objetos y los sujetos al ser grabados en una imagen ya no queda memorizada en los haluros de plata del negativo (que ya se encuentra en vías de extinción) sino que ahora es transcrita y almacenada en forma de sucesiones binarias en la memoria del ordenador. Posteriormente, es el programa informático el que interpreta ordenadamente estas secuencias de unos y ceros hasta traducirlas en las imágenes que vemos, por ejemplo, en su soporte pantalla.

A partir de estas nuevas tendencias tecnológicas ya no existe la “fotografía imposible”. Mediante las diferentes fases del trabajo con el ordenador personal como “gurú digital” es posible advertir acontecimientos que de otra forma serían inaccesibles al ojo humano.

Así es que en la actualidad los cambios en el manejo de los tiempos de producción y comunicación permiten al público consumir una fotografía de impacto en la portada del periódico digital pocos minutos después de ser tomada o recreada por la cámara digital. Los periódicos fueron realmente pioneros en la aplicación de la nueva tecnología fotográfica, ya en 1998 se advertía que:

---

<sup>68</sup> (Ibídem, págs. 12-13)

“Con una cámara digital el fotógrafo sólo tiene que marcar el número del ordenador del periódico desde la cabina de prensa y transmitir las imágenes por teléfono. Incluso si trabaja con película tradicional, puede utilizar el escáner y transmitirla una vez revelada”.<sup>69</sup>

Definitivamente la profesión de fotoperiodista ha ido modificando sus nociones y su *modus operandi* en los últimos años. Las ventajas que de esto se desprenden parecen ser evidentes: rapidez, facilidades creativas, técnicas novedosas, etc. Pero es oportuno en esta instancia preguntarnos cuáles son entonces los inconvenientes de la utilización de la imagen digital en fotoperiodismo.

La desaparición del negativo, considerado como un inminente “borrado de pruebas”, y la facilidad para crear y manipular cualquier imagen que llegan junto con el resto de las novedades, correspondan a las dos consecuencias más peligrosas que nos deja la expansión del universo digital. La imagen numérica construye ahora su relación con lo real mediante la operatividad de la simulación visual, la que podemos dar en considerar como un acto de *simulacro interpretativo*.

A continuación analizaremos qué son y cómo se forman las imágenes digitales. Sabemos que los ordenadores realizan su función con datos numéricos más que con datos gráficos, por lógica las imágenes se convierten en construcciones numéricas antes de poder ser tratadas por el sistema computadorizado. Es a este proceso de conversión al que se denomina *digitalización* y se obtiene partiendo de una imagen real como aquellas a las que nos hemos referido en capítulos anteriores.

Es el profesor Demetrio Brisset quien nos alerta del cambio de naturaleza por el que pasa la imagen fotográfica y las consecuencias teóricas que puede suponer la introducción del píxel en el proceso de productibilidad tecnológica de la misma:

---

<sup>69</sup> (Folts, Lovell, & Zwahlen, 1998, pág. 303)

“Al irrumpir en las pantallas electrónicas imágenes *de síntesis* obtenidas en los ordenadores, esas *imágenes digitales* de naturaleza fantasmagórica, ya que son *software* o producto de un programa y no objeto, se da un vuelco en el panorama teórico, hasta señalarse que ya no tiene sentido hablar de imágenes”.<sup>70</sup>

La digitalización de la imagen consiste básicamente en dividir la misma en fragmentos denominados píxeles (abreviatura en inglés de “picture elements” que ha sido aceptada internacionalmente). El esquema más frecuente de subdivisión de éstos es el constituido por una serie de rectángulos adyacentes, y así es que la imagen se divide en líneas horizontales constituidas por elementos gráficos adyacentes. Esto se concreta mediante una fuente de luz exploradora, generalmente una procedente de un tubo de rayos catódicos o un rayo láser. Dicha fuente de luz incide en cada punto concreto de la imagen a explorar produciendo una luminosidad determinada en cada uno de ellos. Dicha luminosidad es recogida a través de un sensor de luz convertida en una señal eléctrica, la cual puede ser cualificada<sup>71</sup>.

Esta fase de exploración genera una cifra correspondiente a cada píxel, la cual representa la luminosidad u oscuridad (dependiendo del caso puntual) emanada de la imagen al recibir la luz en ese punto concreto. Cuando este procedimiento ya ha sido efectuado con todos los píxeles, la imagen completa puede cuantificarse y se representa mediante una distribución rectangular de números enteros. Cada píxel posee una situación o dirección (número de línea o fila y número de muestra o columna) y también un valor en forma de número entero al cual se le llama nivel de gris (el cual corresponde a las diferentes tonalidades que podemos apreciar en una fotografía en blanco y negro)<sup>72</sup>.

En la era digital “el medio es, -más que nunca-, el mensaje”, como expresa en su célebre frase el filósofo y catedrático además reconocido

---

<sup>70</sup> (Brisset, 2002, pág. 24)

<sup>71</sup> (Folts, Lovell, & Zwahlen, 1998, págs. 250-251)

<sup>72</sup> (Bezunartea, 1998, pág. 71)

como uno de los fundadores de los estudios sobre los medios Marshall McLuhan. El autor predijo con veinte años de antelación lo que finalmente le está ocurriendo hoy a la fotografía:

“Los medios se han erigido en sustitutos del mundo que nos antecedió. Aún si deseáramos recuperar ese mundo anterior sólo podemos hacerlo mediante un estudio intensivo de las formas en que los medios lo han engullido- Marshall McLuhan”<sup>73</sup>.

Junto con la revolución numérica llegó la desnaturalización de la fotografía. Ahora su nueva naturaleza (la pantalla del ordenador, los programas de tratamiento de fotos, etc.) la han convertido en algo nuevo, distinto, con características de esta época.

Estas nuevas imágenes deben adecuarse y se han ido forjando a una velocidad vertiginosa al procedimiento de trabajo que se desarrolla en el mundo de la información de noticias. Del otro lado, los consumidores o usuarios de estas imágenes digitales tendremos que acercarnos a ellas con la predisposición y paciencia que se requiere para conocer su nuevo estatus, su nueva naturaleza.

El inicio y el fin de esta transición -en la que aún nos encontramos inmersos- del binomio “químico-analógico” al binomio “electrónico-digital” no tiene unas fechas definidas e incluso tampoco son definitivas. El célebre historiador de arte norteamericano Hal Foster nos recuerda lo difícil que es determinar un límite preciso entre ambos binomios:

“No hay un ahora sencillo: cada presente es asincrónico, una mezcla de tiempos diferentes. Por tanto, no hay nunca una transición oportuna, es decir, entre lo moderno -podríamos considerarlo lo fotográfico- y lo postmoderno -lo digital-, nuestra conciencia de un periodo no sólo proviene del hecho: también proviene del paralaje”.<sup>74</sup>

Sin embargo, podemos afirmar que la guerra del Golfo como acontecimiento informativo de primer orden desencadenó gran parte del

---

<sup>73</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 2006, pág. 277)

<sup>74</sup> (Lister, La imagen fotográfica en la cultura digital, 1997, pág. 21)

desembarco de la era digital en los medios de comunicación de todo el mundo. La fotografía entra así en los años noventa en la era de la simulación electrónica, o como muchos dieron en llamarla la *era del espectáculo*. Se trató de la primera guerra digital consumida por un público de masas, alcanzando de este modo una nueva forma de ver el mundo. Desde entonces, el periodismo en general se encuentra en un proceso de permanente adaptación a una gran revolución electrónica. En palabras del periodista e historiador polaco Ryszard Kapuściński en su ensayo sobre el periodismo *Los cínicos no sirven para este oficio*, el reportero advierte lo siguiente:

“Las nuevas tecnologías facilitan enormemente nuestro trabajo, pero no ocupan su lugar. Todos los problemas de nuestra profesión, nuestras cualidades, nuestro carácter artesanal, permanecen inalterables. Cualquier descubrimiento o avance técnico pueden, ciertamente, ayudarnos, pero no pueden ocupar el espacio de nuestro trabajo, de nuestra dedicación al mismo, de nuestro estudio, de nuestra exploración y búsqueda”.<sup>75</sup>

No obstante, por otro lado resulta evidente que aunque los objetivos particulares pueden haberse trastocado esencialmente a cause de que la fotografía en prensa se convierte en parte del espectáculo de la comunicación de masas, el objetivo fundamental de las empresas que se encargan de dirigir el contexto informativo podría seguir siendo el mismo: conocer para controlar el mundo. Sin embargo, el mismo Kapuściński puntualiza que:

“...con la revolución electrónica y de la comunicación, el mundo de los negocios descubre de repente que la verdad no es lo importante, y que ni siquiera la lucha política es importante: que lo que cuenta, en la información, es el espectáculo. Y, una vez que hemos creado la información-espectáculo, podemos vender esta información en cualquier parte. Cuanto más espectacular es la información, más dinero podemos ganar con ella”.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> (Kapuściński, 2002, pág. 32)

<sup>76</sup> (Ibídem, pág. 36)

Hoy en día, se ven ampliadas las posibilidades de elaborar imágenes críticas del mundo con un uso político o subversivo y la transformación de valores gracias a las posibilidades de interconexión que ofrece el ordenador. Aunque como lo expresa en su libro el filósofo Baudrillard, también podría suceder que, como consecuencia de la llegada de la imagen electrónica, las imágenes sean las que comiencen a dominarnos y no nosotros quienes dominemos el mundo<sup>77</sup>.

El profesor Erausquín sintetiza las facilidades aportadas por la elaboración digital de las imágenes que consumimos a través de los medios con las siguientes palabras:

“La formación de imágenes por procedimientos electrónicos posibilita el control directo sobre el resultado obtenido, simultáneamente a su elección, y el envío de ese resultado a distancia, de manera también simultánea, además de la conservación en soporte magnético o el traspaso a soporte fílmico”<sup>78</sup>.

### **3.2.1. Propuesta de análisis y reflexión. Manipulación fotográfica**

Como hemos revelado en el apartado anterior, el siglo XIX fue el marco de nacimiento del concepto de realidad que aún manejamos y el siglo XXI hasta ahora se proyecta como el de la ilusión de lo virtual. De este modo el trabajo del fotógrafo se mueve entre dos mitos: uno, el supuesto de que toda foto representa realidad; y el otro, el mito de que toda foto es incierta.

Con la aparición de la fotografía digital y el tratamiento informático desarrollado desde la década de los noventa se renueva la discusión teórica acerca de su relación con la realidad que tratamos en capítulos anteriores y como consecuencia se da lugar a diversos y nuevos posicionamientos. Es por eso que resulta pertinente hacer un análisis de esta revolución digital que marcó con tanta firmeza la disciplina de la cual nos ocupamos, y finalmente haremos algunas reflexiones al respecto.

---

<sup>77</sup> (Baudrillard, 1996, pág. 100)

<sup>78</sup> (Erausquin, 1995, pág. 42)



Podemos decir de acuerdo con lo expuesto que dichos cambios se dan como consecuencia de que los ordenadores llegaron, entre otras cosas, para facilitar que las fotografías puedan parecer cosas que no son y por ende sean limitadas a la hora de referenciar la propia realidad. El público hoy en día considera a las imágenes fotográficas como reales gracias al perfeccionamiento en las novedosas técnicas de manipulación, lo que en incontables ocasiones provoca que por querer ganar credibilidad pierdan realidad.

Impulsada por su deseo de parecer, la fotografía corre el riesgo de olvidar la realidad de la que proviene y revelarse como pura ilusión. El profesor José Luis Brea expresa su postura con respecto al empleo de las nuevas tecnologías en la construcción y captura de las fotografías y la utilización del ordenador como segundo obturador y herramienta de montaje:

“Al permitir el suturado perfecto de los fragmentos recompuestos, el fotomontaje asistido por ordenador posibilita la construcción de imágenes críticas que, no obstante, alcanzan la plena apariencia de organicidad: la condición de construida de la imagen no necesita ya hacerse explícita -a través del mostrado brusco de las costuras de los fragmentos enunciativos que componen el collage”.<sup>79</sup>

El ya mencionado escritor Ryszard Kapuściński se pronuncia en esa misma dirección al enunciar que en la presente era de la información la realidad medial entra al mercado y se suma así como realidad que intenta ser “paralela” a la realidad tradicional pero no es más que una mera reducción de la misma:

“Y esa realidad creada por los medios se convierte -debido a su más fácil accesibilidad- en la única que conocemos. Sin embargo, esa realidad creada es el fruto engañoso de una selección, una manipulación, una embaucadora reducción. Tenemos que mostrar en unos segundos un acontecimiento que ha durado horas. Y todos somos víctimas de la decisión de según con qué criterios se ha hecho la selección”.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> (1996, págs. 40- 41)

<sup>80</sup> (Leguineche & Sánchez, 2001, pág. 408)

En los comienzos de la fotografía el fotoperiodista tenía asignadas funciones de preservación y reflejo de la realidad a causa de sus presumidas habilidades de competencia y conocimientos técnicos de la misma. Se lo percibía ingenuamente como un profesional que no influía ni manipulaba sino que simplemente se acercaba a la realidad y la congelaba en un instante fotográfico, casi como un taxidermista de la realidad. El carácter único y transparente del vínculo originario de la fotografía con el mundo real es lo que le asigna a aquélla altos y en ocasiones excedidos niveles de credibilidad.

Basados en todo lo mencionado, podemos decir que el mundo se encontraría hoy en día bañado en una auto-designada “gran representación de la mismísima realidad”, sitiando permanente y omnipresentemente con imágenes e invadiendo todos los espacios de nuestras vidas. La fotografía definitivamente ha sabido ganarse el don de la ubicuidad y la realidad es únicamente tomada como el punto de partida del proceso fotográfico para luego concretar esa simbiosis. Erausquín defiende tenazmente esta postura diciendo que:

“La realidad misma ya no puede ser entendida si no es a través de las imágenes y, por lo tanto, es esa realidad la que se ha convertido en la representación, la interpretación o la copia de las imágenes (...). Ya no es posible, por tanto, buscar la realidad tras la imagen, sino que hay que buscar la imagen que subsiste tras cualquier realidad”.<sup>81</sup>

Llegado este punto la propuesta es cuestionarnos si es posible el realismo en la fotografía, sea informativa o de cualquier otra naturaleza, y si deberíamos conformarnos con una emulación del parecido.

El universo de las imágenes y el del mundo real siempre han sido paralelos, lo que equivale a decir que nunca se cruzan a pesar de las grandes similitudes que entre ellos puedan existir o que nos quieran hacer creer que existen.

---

<sup>81</sup> (Erausquin, 1995, pág. 38)

Las nuevas tecnologías han contribuido, entre muchas otras cosas, al alejamiento de la fotografía con la realidad. Este proceso de apartamiento se inicia, según Watzlawick<sup>82</sup>, a partir de la tendencia de la fotografía a crear una realidad que le sea propia y le corresponda: la realidad virtual.

“Su base tecnológica se convierte de nuevo en característica definitoria (...) esta vez no es un medio que garantice el acceso a la realidad, sino que se alegra de esta imposibilidad y se ofrece a construir realidades virtuales en su lugar”.<sup>83</sup>

En la actualidad el nivel de virtualidad de las fotografías permite que éstas puedan ser creadas a partir de situaciones que nunca existieron, presentarla en una página de prensa y que aquellas personas que luego reciban esa información no noten esa incoherencia. Este hecho nos lleva a pensar que el público al que se dirige una fotografía informativa en muchos casos no se encuentra preparado para descifrar cuando se trata de una imagen auténtica o de una customizada o fabricada para tal fin. Dice a este respecto el filósofo y escritor francés Régis Debray:

“La imagen autorreferente de los ordenadores permite visitar un edificio que aún no está construido, circular en un coche que no existe todavía sino sobre el papel, pilotar un falso avión en una cabina de mando auténtica (...) Eso es en definitiva lo *visual* en sí mismo”.<sup>84</sup>

Jean Baudrillard explica la distinción entre los conceptos de representación y simulación de este modo:

“Mientras que la representación trata de absorber la simulación interpretándola como una representación falsa, la simulación envuelve todo el edificio de la representación como un simulacro en sí misma”.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> (¿Es real la realidad?, 1996)

<sup>83</sup> (Lister, La imagen fotográfica en la cultura digital, 1997, pág. 26)

<sup>84</sup> (Debray, 1994, pág. 238)

<sup>85</sup> (Ribalta, 2004, pág. 311)

Asimismo, el efecto de realidad que causaba la fotografía de prensa desde su nacimiento llega a su momento de mayor auge con la llegada de la *postfotografía* y de su mano la simulación y la *manipulación fotográfica*.

Hoy en día artefactos como ordenadores, cámaras digitales, celulares, y otros que hemos mencionado anteriormente, se han convertido en una especie de extensiones de nuestro cuerpo. Luego, éstas constituyen un claro modo de exaltación de nuestros sentidos y capacidades tales como el mirar o el pensar, interpelando la realidad hasta convertirla en un espectáculo en sí misma. Al parecer, la imagen digitalizada se da licencia para la construcción de ilusiones que resultan convincentes. En este sentido ficcional podemos afirmar que la fotografía ha ido perdiendo eficacia a nivel informativo:

“La noción informativa de la eficacia de las imágenes presupone que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a adjudicar a las cosas reales las cualidades de una imagen”.<sup>86</sup>

En definitiva, sucede que la fotografía de prensa nos intenta mostrar cada día un “realismo mágico” introduciéndonos además en el seno de la “caverna platónica”. De este modo es como las fotografías informativas que diariamente nos impactan son cada vez más *sombras de sombras* y menos realistas.

“A largo plazo, lo real podría adquirir el *status* de algo facultativo: se pasa de lo uno a lo otro con la misma facilidad con que cambiamos de programa en la radio o en la televisión”.<sup>87</sup>

El laboratorio digital además facilita la realización de toda clase de efectos especiales imaginados por quien edite la imagen. Brinda la posibilidad de deformar, modificar texturas, instaurar efectos, con sólo unos “clicks” se pueden crear realidades nuevas (no olvidemos las horas de trabajo que estas transformaciones demandaban en un laboratorio tradicional). Las

---

<sup>86</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 1981, pág. 168)

<sup>87</sup> (Doelker, 1982, pág. 195)

posibilidades de la imagen fotoperiodística han pasado de una manipulación “disimulada” a la posibilidad de la simulación total de la fotografía lista para su puesta en página de prensa diaria.

Por otra parte, la revolución digital aplicada a la imagen fotográfica nos presenta en su dualidad tanto aspectos positivos como negativos con respecto a la manipulación de la información visual:

“En sus aspectos técnicos las posibilidades de arreglar o manipular electrónicamente las imágenes son mayores que nunca, casi ilimitadas. Pero la práctica de inventar fotos noticiosas, de montarlas ante la cámara, parece estar en vías de volverse un arte perdido”.<sup>88</sup>

Esta enorme capacidad de alteración del contenido informativo es uno de los aspectos más controvertidos del tratamiento digital de las imágenes, pues pone en tela de juicio la credibilidad de la fotografía en sí misma. Vivimos en una sociedad de la información, o para ser más precisos “de los medios de comunicación”, que reconoce sin escándalo que la manipulación se ha convertido en una tendencia universal y una práctica cada vez más común en el ámbito visual de la prensa escrita. Cualquier fotografía que aparece en los medios de comunicación nos presenta de algún modo la sospecha de haber pasado por las habilidades de los programas de retoque fotográfico. Esa circunstancia como hemos dicho le resta una cuota de confianza al espectador en la fotografía que tiene a la vista y, en su sentido más amplio, al medio que la publica reduciendo su efectividad informativa.

Una de las preocupaciones que más han agobiado a los profesionales de la fotografía ha sido la posibilidad de obtener copias de imágenes de un modo económico y lograr conservarlas en su flamante estado inicial. Con la digitalización de los soportes en papel esto se ha convertido en la manera de evitar esa degradación física que tanto les inquietaba.

Otra de las ventajas de este cambio ha sido la creación por parte de las empresas de crear archivos comúnmente denominados “galerías de

---

<sup>88</sup> (Sontag, Ante el dolor de los demás, 2003, pág. 70)

imágenes” que reúnen fotos relacionadas con la realidad que, ordenadas bajo algún criterio (alfabético, temático, etc.), constituyen una especie de archivos de imágenes las cuales pueden ser consultadas mediante modernos sistemas de búsqueda. Con ello se han multiplicado también las agencias fotográficas que se dedican a través de internet a comercializar sus servicios de suministro de imágenes digitales, pero en su mayoría no se trata de material propio.

Esta última además de ser una ventaja se transforma en desventaja en el momento que dichas agencias ofrecen posibilidades mucho más expeditivas a los medios de obtener el material gráfico para ilustrar sus noticias, en detrimento del trabajo del reportero gráfico. Ante esta situación se expide el periodista, fotógrafo de prensa y Doctor en Ciencias de la Información español Pepe Baeza diciendo que “las causas fundamentales de la crisis del fotoperiodismo se encuentran en la situación crítica que vive el propio periodismo”. De igual manera, la periodista Patricia Tubella, al informar sobre el ganador del premio World Press Foto 2008, hace referencia a la crisis del fotoperiodismo al narrar que al autor, el fotógrafo Tim Hetherington, le apasiona experimentar con las imágenes en la pantalla del ordenador y está convencido de que “la fotografía en su formato tradicional pronto va a resultar irrelevante en los medios de comunicación”.

Según el creador de la agencia francesa “Vu” Christian Caujolle, la causa de la crisis del fotoperiodismo hay que buscarla en la propia dinámica de las redacciones, las cuales él denuncia que se encuentran carentes de expertos editores de imágenes. Para él, “el futuro de la fotografía en prensa pasa por redefinir su función, evitar copiar a la televisión, abrirse a innovaciones y aportaciones de otros ámbitos creativos, como el arte, y a la plena implicación del fotógrafo en su trabajo, con una mirada subjetiva que muestre su visión del mundo, en coincidencia con la misión que ya Benedetti atribuyó al fotoperiodista”.

Para concluir, estamos en condiciones de afirmar que en todos los ámbitos de la información resulta poco honorable por parte de las empresas

y de quienes en ellas se desempeñan diariamente la búsqueda del sensacionalismo como recurso para generar un impacto por encima de nuevos conocimientos. Lo mismo sucede en el caso de la comunicación de información distorsionada, manipulada o sesgada por la persecución intereses. No existen razones que legitimen un accionar de esta naturaleza. Las Ciencias de la Información y las disciplinas que se encuentran en permanente correspondencia con ésta, entre ellas el fotoperiodismo, avanzan en un proceso de evolución permanente y vertiginoso a medida que van desarrollando nuevas prácticas, reglas de divulgación del conocimiento y métodos de análisis tanto de la emisión como de la recepción de información.

Lejos ha quedado aquella época cuando hacer fotografías requería de un artefacto caro e incómodo, hoy se contrapone con pequeñas cámaras de bolsillo e incluso incorporadas en sofisticadas tecnologías de “smart phones”. Finalmente citaremos nuevamente a la referente del ámbito fotográfico Susan Sontag, quien se expresa acerca de la actual accesibilidad y socialización de la fotografía consecuencia de esos cambios sobre los que ya nos hemos explayado:

“Las primeras cámaras, fabricadas en Francia e Inglaterra a principios de la década de 1840, sólo podían ser operadas por inventores y entusiastas. Como entonces no había fotógrafos profesionales, tampoco podía haber aficionados, y la fotografía no tenía un uso social claro; era una actividad gratuita, es decir artística, si bien con pocas pretensiones de serlo. Sólo con la industrialización la fotografía alcanzó la plenitud del arte. Así como la industrialización confirió utilidad social a las operaciones del fotógrafo, la reacción contra esos usos reforzó la inseguridad de la fotografía en cuanto arte. Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder”.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 2006, págs. 21-22)

### 3.3. Ética y regulación del fotoperiodismo

Este apartado pretende hacer una mención breve para reflexionar acerca de la importancia de los códigos deontológicos de la profesión fotoperiodística que, como hemos explicitado anteriormente, estará basado en la escasa bibliografía en existencia relacionada con esta temática.

Para que el fotoperiodista desarrolle su labor con eficacia resulta necesario un análisis pertinente a las normas vigentes que regulan los derechos y responsabilidades del mismo. Comenzamos afirmando que:

“...a pesar de la toma de conciencia por los profesionales del periodismo de la necesidad de un autocontrol y de códigos deontológicos, la puesta en marcha de los códigos de ética, tanto a nivel nacional como internacional, no dedican hasta ahora mucho espacio al tratamiento y control de las imágenes y fotografías informativas en los medios tanto escritos como audiovisuales”.<sup>90</sup>

La relación entre la fotografía y su legislación tiene sus comienzos en la aparición de las primeras postales gráficas. Los códigos éticos son los mecanismos fundamentales para la autorregulación del accionar profesional. Dentro del ámbito de la fotografía informativa y como consecuencia de la escasez de desarrollo en cuanto a dicha esfera, parece ser la autorregulación la mejor forma de solución de los problemas éticos que puedan llegar a surgir. Teóricos, filósofos, analistas y profesionales del tema han apelado a la necesidad de estos códigos como complemento de la legislación vigente y con el objeto de exponer con claridad los principios profesionales a través de determinadas normas y valores comunes.

En un momento en que se discute la posible crisis del fotoperiodismo por su pérdida de credibilidad por su falta de eficiencia informativa y el uso de la manipulación fotográfica, del triunfo del espectáculo sobre la noticia, de la primacía de la estética sobre la ética, del beneficio económico sobre el servicio social, resulta esencial considerar que el profesional pueda detenerse a reflexionar sobre este asunto.

---

<sup>90</sup> (San Martín Pascal, 1996, pág. 19)



En uno de los citados ensayos de Susan Sontag la autora ya avisaba de la importancia de la relación establecida entre las fotografías y la ética, ya que “al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”<sup>91</sup>.

Como consecuencia directa de la influencia que ejerce la fotografía de prensa sobre el público y la autoridad que le otorgamos emana el poder que detentan los fotoperiodistas sobre el conjunto de la sociedad. Parece lógico ante tales circunstancias que exista un reparto equitativo de responsabilidades, deberes y derechos entre los sujetos y entidades que detentan tal autoridad y ejercen diariamente la profesión fotoperiodística. Sin embargo vale la pena aclarar que no será responsabilidad exclusiva del fotógrafo el resultado final publicado en el periódico, sino que son varios los mediadores de las fotos informativas:

“Dado su inmenso poder social, es necesario plantear exigencias de responsabilidad moral a aquellos sujetos que intervienen en la búsqueda, selección y difusión de las imágenes. La responsabilidad ha de ser al menos proporcional al poder de influencia”.<sup>92</sup>

El fotoperiodista con la imagen publicada en prensa nos dicen qué debemos mirar, qué merece ser observado; consiguientemente, ejercen un servicio social fundamental para nuestra particular construcción de la realidad, nuestra toma de decisiones, etc. El profesor Santos Zunzunegui subraya los privilegios que la cámara le concede al fotoperiodista en la siguiente cita:

“La cámara otorga un poder fáctico al fotógrafo, que se constituye en *voyeur* universal; el mundo se entiende como territorio de caza fotográfica y que se divide en dos grandes

---

<sup>91</sup> (Sontag, Sobre la fotografía, 2006, pág. 15)

<sup>92</sup> (Bonete, 1999, pág. 89)

grupos, observadores y observados. Controlar las imágenes se convierte, así, en una forma potencial de poder”.<sup>93</sup>

Para concluir, parece indudable que a fin de que el fotoperiodista ejerza su autoridad de forma efectiva al tiempo que el público sea beneficiario directo de las imágenes informativas requiere de la presencia de unos códigos deontológicos apropiados, específicos y actualizados (ya que los códigos tendrán que revisarse paralelamente a la evolución humana) e inevitablemente, de nuevos escudos de protección y medios de participación tanto para el profesional en cuestión como para los receptores de la información.

### **3.3.1. Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina**

Nos referiremos ahora en relación al apartado anterior a la Asociación dirigida actualmente por su Presidente Raúl Ferrari, la cual nuclea a los reporteros gráficos de todo el territorio argentino a fin de representarlos y defender los intereses éticos, materiales y profesionales de todos aquellos profesionales que decidan voluntariamente asociarse, para además contribuir a su formación y perfeccionamiento profesional, ya que son en el mercado de capacitación académica las posibilidades son escasas (*ver anexos*). Se trata de una Asociación independiente de toda corriente política, religiosa o ideológica.

La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina, ARGRA, nació en el año 1942, por iniciativa de un grupo de reporteros gráficos. A través de los años, esta asociación civil se dedicó a la defensa de los principios éticos y profesionales del fotoperiodismo y a una tenaz lucha por la defensa de la libertad de prensa y el derecho a la información, como vínculo trascendental entre la realidad y la sociedad democrática.

A principios de la década del ochenta ARGRA dio comienzo a la realización de la Muestra Anual de Fotoperiodismo, en donde se podían

---

<sup>93</sup> (Zunzunegui, 1992, pág. 135)

apreciar fotografías censuradas y no publicadas en medios gráficos. Esa muestra marcó el camino para la realización anual de la ya reconocida Muestra de Fotoperiodismo Argentino que año tras año recorre diversos puntos del país mostrando el trabajo que realizan a diario los reporteros gráficos.

En lo que respecta a los aspectos profesionales, ARGRA genera una serie de actividades tendientes a elevar la capacidad de los fotoperiodistas y mejorar la formación de futuros reporteros gráficos.

A raíz del asesinato del fotoperiodista José Luis Cabezas, la Asociación de reporteros gráficos lideró la campaña “No se olviden de Cabezas” junto a otras organizaciones comprometidas con esa causa.

En particular, y según lo expuesto en su estatuto, la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina se propone los siguientes objetivos:

a) Representar y defender a sus asociados en las gestiones que realicen ante autoridades, instituciones y demás organizaciones y que estén relacionadas con la profesión del fotoperiodista.

b) Prestar o no conformidad a la solicitud que debe llenar el interesado para la obtención de la credencial de reportero gráfico y de su carácter de asociado, de acuerdo a lo estipulado en el Decreto N° 848/88.

c) Otorgar la credencial que lo acredita como asociado y reportero gráfico.

d) Establecer y desarrollar programas de capacitación y asistencia técnica dirigidos a fortalecer o formar fotoperiodistas en la profesión.

e) Difundir entre los asociados los beneficios de su capacitación y entrenamiento en el *manejo de las nuevas tecnologías aplicadas a la profesión*.

f) Promover la vinculación e interacción de los asociados con el sistema educativo y científico-tecnológico en vistas a aumentar su capacidad tecnológica, destreza profesional y mejorar su capacidad de gestión.

g) Organizar y auspiciar seminarios, cursos, jornadas, congresos, ferias, exposiciones y demás eventos públicos tendientes a favorecer los contactos y relaciones profesionales, y a difundir sus problemáticas y propuestas.

h) Realizar estudios e investigaciones puras o aplicadas sobre el fotoperiodismo y la legislación referida, en Argentina y en el mundo.

i) Colaborar con otros organismos públicos y privados, nacionales o extranjeros en la capacitación, asistencia técnica y fomento de la actividad profesional.

j) Velar por el efectivo cumplimiento de la legislación nacional e internacional que protege los derechos autorales y laborales, procurar su difusión y conocimiento, y propender a su adecuación y modernización, por sí y en colaboración con entidades similares, y organismos públicos y privados del país y del extranjero.

Para el cumplimiento de sus objetivos, ARGRA puede:

a) Promover convenios para la realización de obras y actividades científicas, tecnológicas y educativas.

b) Proyectar, producir y publicar sus propios estudios e investigaciones con financiamiento propio o externo.

c) Elaborar, organizar y dirigir ciclos de formación y perfeccionamiento presenciales o a distancia.

d) Otorgar premios o becas a toda persona física o jurídica que desarrolle actividades destacables de acuerdo con los fines de la Asociación.

e) Celebrar convenios con cualquier institución pública o privada, nacional o extranjera, para la realización de programas, la colaboración

mutua, y el desarrollo de cualquier actividad conducente al cumplimiento de los objetivos de la Asociación.

En su estatuto oficial se aclara que “toda persona que desee ingresar en calidad de asociado deberá presentar ante la Comisión Directiva su solicitud por escrito (...)” y se establecen las siguientes categorías de asociados:

a) Activos: los reporteros gráficos en actividad que invistan en carácter de miembros titulares, tengan más de 18 años y sean aceptados por la Comisión Directiva;

b) Vitalicios: los que hubieren alcanzado una antigüedad mínima de 25 años en la categoría de activos, tengan sus obligaciones al día, expresen en forma fehaciente tal voluntad y sean designados en tal carácter por la Comisión Directiva. Tendrán idénticos derechos que los socios activos. No podrán conformar más que el 20 % del padrón de los socios activos, y accederán a tal categoría por riguroso orden de antigüedad en la matrícula. Mientras no accedan a dicha categoría gozarán de un descuento del 40 % sobre las contribuciones ordinarias y extraordinarias que establezca la asamblea;

c) Adherentes: aquellas personas físicas o jurídicas que deseen aportar a la Asociación y sean aceptados como tales por la Comisión Directiva. No tendrán derecho a participar de las Asambleas ni podrán ser elegidos para integrar los órganos sociales o el Tribunal de Ética;

d) Honorarios: los que en atención a los servicios prestados a la Asociación o a determinadas condiciones personales sean designados por la asamblea a propuesta de la Comisión Directiva o de un 20 % de los asociados con derecho a voto. La pertenencia a esta última categoría es una mera mención honorífica y por lo tanto no implica reconocer derechos o imponer obligaciones.

Además, se aclara cuáles son las obligaciones y derechos de cada categoría y advierte la capacidad que posee la Comisión Directiva de aplicar

a los asociados los siguientes tipos de sanciones, dependiendo del caso particular pueden ser: a) amonestación; b) suspensión, cuyo plazo máximo no podrá exceder de un año; c) expulsión.

Dichas sanciones se gradúan de acuerdo a la gravedad de la falta y las circunstancias del caso por las siguientes causas: 1) incumplimiento de las obligaciones impuestas por el estatuto, reglamentos o resoluciones de las asambleas y de la Comisión Directiva; 2) conducta notoria; 3) hacer voluntariamente daño a la Asociación, provocar desórdenes graves en su seno u observar una conducta que sea notoriamente perjudicial a los intereses sociales; 4) dictamen fundado del Tribunal de Ética.

La Asociación es dirigida por una Comisión Directiva que actualmente se reúne una vez por mes y se congregan en asambleas cuando es necesario, además de contar con un sistema de votación para decidir acerca de las diversas resoluciones. Asimismo, se ha dispuesto un Tribunal de Ética asignado que cumple con la función de juzgar la conducta ética profesional de los asociados en los casos llevados a conocimiento de la Comisión Directiva.

En último lugar, la Asociación cuenta también con un servicio de asesoría legal y contable para todos sus miembros, beneficios económicos a través de la credencial, además de llevar a cabo campañas de difusión por la memoria del fallecido José Luis Cabezas, asimismo para dar a conocer el Estatuto del Periodista y la Ley de Autor bajo el slogan “Conocé tus derechos” y “Toda fotografía *tiene autor*” (*ver anexos*), y difunde la situación impositiva actual que regula la profesión bajo el slogan “No pagues de más”. Para consultar este material con más detalle e incluso conocer más acerca de la Asociación puede consultarse su página web oficial: [www.argra.org.ar](http://www.argra.org.ar).

## Capítulo 4

### Diseño metodológico

#### 4.1. Planteamiento del problema

Los cambios desencadenados durante la última década en el ámbito del fotoperiodismo en la prensa gráfica mendocina, ¿han producido una situación de desmerecimiento y desnaturalización de dicha profesión?

Los avances tecnológicos (nuevas tecnologías de la información y la comunicación relacionadas con la captura de imágenes) y la socialización del método digital de captura de imágenes produjeron grandes cambios en el rol que desempeña diariamente el fotoperiodista, desencadenando también modificaciones en la forma en que se comunica visualmente en la prensa gráfica mendocina hoy en día.

En muchos casos a estos trabajadores se les adjudicó una multiplicidad de funciones que no se ajustaban a su perfil y formación profesional, ni a los honorarios que percibían. Asimismo, los periodistas que se desempeñan en los mismos medios, se hicieron cargo de funciones que les corresponden a éstos (*ver anexos*).

Así como los cambios y transformaciones sociales pueden promover mejoras en el ámbito que modifican, también suelen desencadenarse ciertos puntos negativos que perjudican o entorpecen su funcionamiento.

De este modo, sostenemos que el desarrollo diario de las tareas de los profesionales del fotoperiodismo mendocino se vio afectado por este proceso de cambios sucesivos y vertiginosos, el cual a su vez produjo transiciones que impactaron negativamente en la actividad.

#### 4.2. Justificación de la investigación

Resulta de vital importancia la investigación de las causas, consecuencias y la comprensión de dicho fenómeno en la medida en que se

ha visto alterado el desempeño de las profesiones de una gran cantidad de personas que diariamente se desenvuelven en los medios gráficos de Mendoza.

Consideramos que para encontrar soluciones a los diversos conflictos que hoy se presentan en dicho ámbito es primordial conocer primeramente la situación previa (causas o desencadenantes), luego la situación que actualmente atraviesa (panorama) y estar en condiciones de proponer, gracias a la previa delimitación precisa de las necesidades y objetivos de los protagonistas, un futuro de situación óptima de progreso y estabilidad.

De la afectación a la posición que ocupaba el fotoperiodista y su consecuente mutación hacia su situación actual emerge un nuevo perfil de profesionales, con nuevos desafíos y nuevas exigencias de mercado a las que deberá responder diligentemente para lograr competitividad.

Hoy en día las variadas tareas requeridas para que desempeñen los profesionales de dicho ámbito han generado modificaciones en el resultado final de su labor cotidiano: las imágenes periodísticas en sí mismas, y la noticia que las respalda y completa a su vez.

Por tales motivos es importante investigar cómo y cuánto ha afectado este proceso evolutivo a la práctica diaria del fotoperiodismo que se ejerce hoy en los medios gráficos mendocinos.

### **4.3. Objetivos**

#### **4.3.1. Objetivo general**

Contribuir a la comprensión del proceso de transformación que se produjo en el ámbito del fotoperiodismo de los medios gráficos mendocinos durante la última década.

#### **4.3.2. Objetivos específicos**

Describir la función y percepción de la imagen periodística.



Identificar las causas que desencadenaron cambios fundamentales en la profesión del fotoperiodista en Mendoza.

Analizar los cambios que se produjeron en la última década en el ámbito del fotoperiodismo mendocino.

Detectar las consecuencias positivas y negativas que tales cambios desencadenaron.

Establecer los alcances, limitaciones y funciones actuales del fotoperiodista de medios gráficos mendocinos.

#### **4.4. Hipótesis**

Considerando de hecho que el rol profesional desempeñado por fotoperiodistas en la prensa gráfica mendocina en la década precedente ha mutado, la siguiente investigación se propone mostrar que dicha situación ha tenido un sentido negativo de desnaturalización y desmerecimiento del mismo.

#### **4.5. Estructura metodológica**

El paradigma escogido con el cual esta investigación se llevará a cabo es el sociocrítico, en tanto está orientado hacia la práctica y tiene como objetivos analizar transformaciones sociales y brindar respuestas a estas determinadas problemáticas, determinando, además, sus causas socio históricas y proponiendo mejoras en las prácticas cotidianas.

Se trata de un tipo de investigación que busca comprometerse con una intención de cambio profundo, y en esta dirección destaca las ideas de autonomía racional y emancipación del ser humano, y para esto halla fundamento en la crítica social con marcado carácter autorreflexivo.

A ello se añade que la modalidad de análisis será inductiva a partir de datos empíricos, ya que se trabajará con hechos de la experiencia directa, no manipulados.

El tipo de investigación que se llevará a cabo será en un principio exploratoria, debido a que el problema allí hallado ha sido escasamente estudiado, lo cual servirá *a posteriori* para generar conocimientos nuevos en este campo y aumentar el grado de familiaridad con este fenómeno relativamente inexplorado.

Luego será descriptiva porque intentará dar cuenta de las características y variables generales del fenómeno sometido a análisis, como así también ofrecer la posibilidad de efectuar predicciones iniciales.

Para concretar la presente investigación se recurrirá a una metodología de recolección de datos cualitativa. Se producirán datos descriptivos, como las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable.

Específicamente, el instrumento que utilizaremos será la entrevista en profundidad abierta, no estructurada y de historia de vida. Esto quiere decir que se seguirá un modelo de conversación normal, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Además, se tratará de aprender de las experiencias destacadas de la vida de esas personas, y las definiciones y valoraciones que aquellas le imprimen a sus experiencias, expresadas con sus propias palabras y desde la visión de su propia vida. Se intentará obtener una narración precisa de acontecimientos pasados y actividades presentes y el modo en que los informantes lo hayan vivido.

Esta forma de encarar el mundo empírico es puramente inductiva, su diseño de investigación es flexible y se comienza su estudio con interrogantes sólo vagamente formulados (se siguen lineamientos orientadores, no reglas; el investigador es un artífice).

En este tipo de metodología vemos a los informantes de modo holístico, ya que en cuanto considerados como un todo, las personas serán estudiadas en el contexto de su pasado y las situaciones específicas en las que se hallan inmersas, es decir dentro de su marco de referencia.

En este sentido también podemos precisar la perspectiva fenomenológica del método que utilizamos, evitando un modo intrusivo al interactuar con los informantes para no desentonar en la estructura, teniendo en cuenta la posibilidad de crear una atmósfera en la cual puedan expresarse libremente.

Para estudiar a las personas cualitativamente no debemos perder de vista el aspecto humano de la vida social. Y para obtener un conocimiento suyo directo, se intentará conocer a las personas en su intimidad, lo cual quiere señalar: experimentar lo que sienten en sus luchas cotidianas, su fe, sufrimiento, amor, frustraciones, etc. Al respecto se insiste en que todas las perspectivas humanas son valiosas, nada se da por sobrentendido, todo es pasible de ser investigado.

De modo complementario se recurrirá al análisis documental de estudios y fuentes teóricas recientes que pueda haber respecto de la temática en cuestión.

Resulta necesario trazar ciertos límites a la investigación en relación con el número de escenarios e informantes a los que recurriremos para dar respuesta al presente estudio.

Los límites del presente estudio son difíciles de ser precisados por el hecho de que los datos a analizar son susceptibles de abundantes modificaciones y perfeccionamientos. Siempre quedarán más personas y lugares por estudiar, así como siempre habrá nuevos y enriquecedores puntos de vista a tener en cuenta. Lo principal es que, con prescindencia de la cantidad, se llegue por medio de estos estudios a nuevas conclusiones y a la comprensión de algo que antes no se comprendía sin llegar al punto donde los resultados comienzan a ser decrecientes. De este modo queda abierta, a quien lo desee, la posibilidad de retomar el presente estudio de investigación para su ampliación, revisión y/o perfeccionamiento.

### **Universo y muestra**

Con el fin de trazar dichos límites tomaremos como unidades de análisis a todos aquellos profesionales del ámbito fotoperiodístico.

Luego, para reducir a proporciones manejables el conjunto de unidades que nos interesan, haremos un recorte y tomaremos la información de una determinada muestra, es decir de un subgrupo de personas socialmente significativas que serán las representantes del conjunto de unidades de análisis anteriormente definido.

El tipo de muestra que tomaremos será no probabilística o informal, es decir que su elección no depende de la probabilidad sino de la toma de decisión del investigador, y se enfocará en sujetos expertos en el tema y voluntarios.

En este punto vale aclarar que, según indican Taylor y Bogdan<sup>94</sup>, el investigador comienza este tipo de investigación con una idea general acerca de las unidades de análisis que se seleccionarán y el modo de encontrarlas, por lo que también estará dispuesto a cambiar el curso de ese proceso a medida que vaya comenzando a entrevistar individuos. En un estudio cualitativo resulta complejo determinar la cantidad de personas que serán entrevistadas.

Por todo lo expresado anteriormente es que en nuestro procedimiento metodológico lo que hacemos es más bien entrevistar a la mayor cantidad de personas familiarizadas con el tema que se trata para luego determinar mediante la estrategia por los autores denominada *muestreo teórico* (Glaser y Strauss<sup>95</sup>) el número de casos (que según éstos carece relativamente de importancia) que serán de ayuda potencial para el investigador en el desarrollo de comprensiones teóricas y nuevas intelecciones sobre el área estudiada. Luego de completar dichas entrevistas se procede a diversificar deliberadamente las unidades de análisis a fin de descubrir toda la gama de perspectivas de las personas en las cuales estamos interesados. Al referirse a esta estrategia, Taylor y Bogdan señalan que “uno percibe que ha llegado

---

<sup>94</sup> (Taylor & Bogdan, 1984)

<sup>95</sup> (Glaser & Strauss, 1967)

a ese punto cuando las entrevistas con personas adicionales no producen ninguna comprensión auténticamente nueva”<sup>96</sup>.

Existen además muchas maneras de encontrar los informantes que precisamos para la concreción de nuestro estudio y para seleccionarlos. En nuestro caso, constituimos nuestro grupo de informantes como unidades de análisis mediante la técnica de la “bola de nieve”<sup>97</sup>. Ésta consiste en conocer a algunos de ellos para luego conseguir que nos presenten a otros. Puede lograrse con el acceso a escenarios privados, mediante las averiguaciones con amigos, colegas, parientes, contactos personales o profesionales, el compromiso activo con la comunidad de personas que se desean estudiar, la aproximación a organizaciones y organismos, la publicidad.

Estos procedimientos se llevan a cabo hasta el punto en que se produce la denominada *saturación teórica*, “momento en el que los datos comienzan a ser repetitivos y no se logran aprehensiones nuevas importantes”<sup>98</sup>. Ese es el momento que nos indica que debemos dejar el campo de estudio, ya que las observaciones adicionales no conducen a comprensiones adicionales.

Las características del subgrupo de individuos a tener en cuenta para la correspondiente selección de informantes, son las siguientes: indistintamente hombres o mujeres con al menos 15 (quince) años de experiencia en fotoperiodismo ejercido en medios gráficos mendocinos, y de cualquier edad.

---

<sup>96</sup> (Taylor & Bogdan, 1984, pág. 108)

<sup>97</sup> (Taylor & Bogdan, 1984, pág. 109)

<sup>98</sup> (Taylor & Bogdan, 1984, pág. 90)

## Capítulo 5

### Resultados de la investigación de campo

#### 5.1. Procesamiento de datos

Los resultados obtenidos y explicitados a continuación se obtuvieron al relevar los aspectos más importantes que se extrajeron de entrevistas en profundidad realizadas a personas destacadas y representativas del ámbito fotoperiodístico en diferentes sectores de medios gráficos mendocinos (*ver anexos*).

El objetivo de este procedimiento es lograr una buena calidad y profundidad en las respuestas e información que obtengamos. Es importante recordar que las entrevistas cualitativas requieren de un diseño flexible de investigación. Las entrevistas que llevamos a cabo son de tipo no estructuradas, a pesar de que inicialmente contamos con un listado de preguntas en un determinado orden y con una redacción preestablecida (estructurada), las cuales en su desarrollo debieron ser modificadas para lograr obtener información de mejor calidad y no incomodar al entrevistado con bruscas estructuras de preguntas rígidamente preestablecidas. Asimismo, todas las preguntas son abiertas, a fin de que el entrevistado tenga la libertad de responder libremente y sin limitaciones de opciones de respuesta.

Las identidades de los entrevistados se decidió resguardarlas bajo iniciales (designadas de modo arbitrario) que nada tienen que ver con los individuos en cuestión, por motivos de cuidado de su privacidad y de la información que reservadamente proveyeron. De este modo, por ejemplo, quien se llame “Diego” podrá ser denominado “V”. Así, las personas abajo citadas figurarán directamente con su correspondiente inicial y, en cambio, quien entrevista, con la denominación de “entrevistador”.

Entrevista a “M”, reportero gráfico que se desempeña en la profesión desde el año 1970, comenzando por el diario Clarín. Estuvo dos años

residiendo en Ecuador donde se dedicó a profundizar la llamada *fotografía de ilustración* y colaboró con diversos medios de aquel país. Aunque recientemente se desvinculó de la empresa Clarín, ha participado en múltiples revistas e innumerables proyectos editoriales de carácter nacional e internacional. Actualmente desarrolla trabajos personales al tiempo que transmite sus conocimientos en materia de fotografía a través de distintos cursos de especialización en la provincia de Mendoza.

Entrevista a “H”, quien lleva 20 años trabajando en uno de los diarios más grandes de Mendoza, donde llegó a desempeñarse como subeditor de fotografía. Participó del primer (y único hasta hoy) Encuentro Nacional de Reporteros Gráficos organizado por la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA), de la cual además es miembro. Ha sido corresponsal de trascendentales eventos internacionales, también ha brindado charlas para profesionales en formación y a su vez se desempeña en tareas de investigación afines. Actualmente cursa un Diplomado en Gestión Autónoma de Medios en Buenos Aires y una de sus fotografías recorre el país en ocasión de haber sido seleccionada como parte de la XXIII Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino, organizada por ARGRA.

### **5.1.1. Análisis de las entrevistas en profundidad**

#### **5.1.1.1. Entrevista a “M”:**

Al comenzar la entrevista, M se expide en cuanto a que considera al reportaje fotográfico como el modo más válido para expresar su visión acerca de la realidad que lo rodea.

El entrevistado M está de acuerdo en que al fotoperiodista no se lo valora ni se le da el espacio en el que tendría que estar. Lo explica mediante la metodología que estos utilizan para hacer usufructo del trabajo del empleado. También por el negocio en el que emprenden, del cual esperan obtener ganancias, invirtiendo lo menos posible en el mismo.

M Afirma que esta banalización del fotoperiodista de la que hablábamos recién se da en todas las profesiones y que en la comunicación en general sucede porque el mismo profesional al querer insertarse en el mismo, lo genera. También nos habla de la profesión en los últimos años y como en la actualidad o en este último tiempo, el fotoperiodista se ha adaptado a un medio exigente y en permanente actualización.

El entrevistado relata que lo que pasa en la vida profesional del periodista es la tendencia a solucionar rápidamente lo que nos exige el medio y esto no siempre es de la manera más profesional. M sostiene que esto nos sucede desde la formación y que ocurre por una falta de aprendizaje de lo teórico. Por lo general lo que adquirimos en la formación son relatos de experiencia fusionadas con conceptos teóricos. También nos cuenta que hay poca comunicación entre periodista y fotoperiodista, y que esto sucede por la falta de capacitación de los mismos cada una en su ámbito.

M nos deja claro que la falta de crédito al periodista en el medio digital en parte se da por el fotoperiodista, ya que no se interesa porque se le dé el reconocimiento por el trabajo. El medio utiliza el material para comercializarlo y el periodista no recibe crédito alguno por esto, solamente la permanencia en el mismo.

M relata que la formación ha cambiado a lo largo del tiempo y que anteriormente en sus inicios no existía la cantidad de profesionales que hoy hay. Esto se nota en la formación y en como el profesional adquiere sus conocimientos.

El entrevistado sostiene que como en todas las profesiones hay todo tipo de profesionales, algunos que están en permanente actualización y capacitación y hay otros que nos son malos en lo que hacen pero lo hacen como cualquier otro trabajo. Este es el principal cambio que el fotoperiodismo necesita hacer, compromiso social de la profesión.



M nos cuenta un poco sobre su formación. Que libros leía, como fue su experiencia con la fotografía y como se fue informando y aprendiendo de este oficio.

M sostiene que hay dos tipos de periodismo al que el profesional debe adaptarse al medio, ya que los dos tienen públicos distintos y en esto es importante el criterio y la profesionalidad del fotógrafo para adaptarse en cualquiera.

M nos cuenta que la impresión en el medio gráfico ha sufrido una especie de involución, ya que las fotos en blanco y negro son más legibles que las que hoy encontramos en la tapa de cualquier diario. La tecnología ayuda a comprimir la imagen a fin de obtener el mejor resultado de la misma.

El entrevistado comenta que es la inmediatez lo que mantiene al medio en constante movimiento, ya que le exige al mismo rapidez, claridad e información constantemente.

M declara que es la inmediatez lo que ha deteriorado la calidad de la imagen en el medio. También y desde otro punto de vista, radica en que el medio decide la publicación, ya que desde este modo ahorra en personal y en recursos para el personal del mismo.

Desde el punto de vista de M la fotografía deja de ser objetiva desde el momento en el fotógrafo es condicionado por el medio, su línea editorial o por el tiempo en que la información necesita ser transmitida al público. Está cargada de las presiones que el mismo medio recarga sobre el fotógrafo.

Para terminar la entrevista el entrevistado marca el constante cambio que sufre y sufrirá el fotoperiodista a lo largo de su carrera ya que el medio se lo exige. Tendrá que capacitarse, enriquecer su profesión y luchar porque se le dé un espacio con libertad de trabajo y publicación. Claro está que en la mayoría de las veces estará siendo condicionado por el medio. A no ser que se trabaje de forma independiente.

### **5.1.1.2. Entrevista a “H”:**

La entrevista en su inicio plantea una clara diferenciación entre dos perspectivas que se entienden como opuestas y cuya relación de oposición no permite ninguna posible combinación. Sin embargo ante esta divergencia el entrevistado malogra el sentido de la expresión absolutamente distintos comprendiendo una posible combinación práctica de tales términos. Con todo, dicha relación queda difusa al aceptarse parcialmente que ella exista, aunque no se mencione cuál sea su naturaleza.

En este marco la conversación quiere encauzarse más en el tópico de la profesión del fotoperiodismo que en los efectos producidos en la sociedad. El entrevistador plantea una preocupación que también han sostenido otros sujetos que ejercen el fotoperiodismo en Mendoza, y esta versa sobre el hecho de centrar todos aquellos conflictos profesionales más en el protagonista de la cuestión (el fotoperiodista) que en los resultados que su labor genera como producto final (la noticia).

Ante esta situación, H muestra conocer ambas perspectivas y lo basa en su percepción de que se encuentran ligados a pesar de que reconoce que su carrera actualmente se vuelca más hacia una preocupación por entender el punto de vista del receptor. Esto significa intentar generar cierta empatía, lo cual a su vez implica una conexión con el receptor de los resultados finales que derivan de su tarea diaria y el modo en que éstos lo decodifican y/o asimilan. H relaciona dicho punto de vista con una de las tareas que le compete al rol del periodista y se muestra reacio a reconocer al mencionado resultado de su labor (en este caso, la noticia en sí misma) como un producto.

A modo de réplica ante tal situación el entrevistador sugiere el término hecho noticioso para redefinir el concepto que causó incomodidad e imprecisión. H asiente confirmando el cambio conceptual exitoso. Además, brinda su visión personal sobre el periodismo revelando su carácter de servicio a la comunidad, donde H considera reside el éxito del denominado periodismo autogestionado. Desde esta perspectiva resulta fundamental que

haya empatía entre el profesional que genera la fotografía de prensa y el lector (como él mismo lo denomina), y ambos a su vez con la situación de feedback o retroalimentación que de este nexo se desprende.

Retomando esa perspectiva desde la que el fotoperiodista se preocupa y responsabiliza por lo que llegará al consumidor final de su producción, la conversación toma un giro inesperado y el entrevistado plantea una tendencia que marca el fin del fotoperiodismo tal como se venía ejerciendo. Se muestra profundamente afín a este pensamiento, aseverando que cree que este fenómeno se está dando en la realidad.

El entrevistado pasa a describir lo que él denomina como Etapa Dorada o Edad de Oro del fotoperiodismo, la que coincide con los inicios de la profesión entendida como tal. Durante dicho período los fotoperiodistas contaban con la posibilidad de efectuar una elección dentro de los temas de agenda que trataría en su labor diaria de acuerdo a su postura personal. Esto los convertía en profesionales críticos de la realidad en la que se encontraban inmersos y se los llamó en Europa *concerned photographers* (literalmente fotógrafos preocupados), lo que remarca su carácter de compromiso con la realidad social que los rodeaba. Esta inquietud, curiosidad e interés que los colocaba en una posición de protagonismo, y no sólo de testimonio del marco en el que se desempeñaban, tenía su raíz en una profunda necesidad de transformación que ciertamente los movilizaba y los unía como equipo de trabajo.

Seguidamente, se enfatiza en lo que H considera el gran salto en el ámbito del fotoperiodismo: la llegada de las nuevas tecnologías que trajo aparejada la fotografía digital. De este hito se desprende como principal consecuencia la socialización y la posibilidad de acceso multitudinario a las tecnologías fotográficas.

El entrevistado deduce que gracias a este gran cambio resulta más fácil desenvolverse como fotógrafo. Aclara que los motivos de dicha facilidad radican sobre todo en que el uso de las tecnologías de cámaras digitales que permiten visualizar y -si fuese necesario- hacer correcciones in itinere

sin necesidad de materializarlas en el tedioso método de revelado. Realizar este trámite demandaba grandes cantidades de recursos materiales, tiempo y dinero disponibles para concretarlo y además suponía un proceso de autoaprendizaje mucho más lento. Así, conforme transcurre el tiempo, la curva de aprendizaje se eleva rápidamente, se vuelve posible prever y por ende prevenir errores, el ciclo de evolución de aficionado a profesional se acorta y los costos se reducen a una inversión inicial alta con buenos resultados a corto plazo.

Este es un hecho que como una onda expansiva atañe no sólo a los aficionados que desean convertirse en profesionales, sino también a la sociedad en su totalidad.

El entrevistado se expone describiendo exhaustiva y detalladamente lo tortuoso que ha sido en su experiencia personal atravesar diversas situaciones que finalmente le dieron el conocimiento necesario de la técnica para conseguir tomar buenas fotografías. Entre éstas se encontraban problemas sobre todo del manejo adecuado de la tecnología disponible en ese momento histórico que, como hemos mencionado previamente, con las antiguas tecnologías tenía un alto grado de complejidad hoy reducido por la disponibilidad de uso -por ejemplo- del display que ofrecen los respaldos de las cámaras digitales.

Esto suprime el gran margen de error con el que antes debían lidiar los profesionales del fotoperiodismo, el cual a su vez generaba una gran carga de presión por miedo a cometer errores que podían llegar a ser insalvables o incluso desembocar en un posible despido, ya que “estábamos en una Cooperativa de Trabajo, te echaban sin avisar”, aclara H. Durante su relato incluso se habla de sentimientos de desesperación a causa de las situaciones que le tocaba vivir, lo cual denota la significativa carga emocional que conllevaba trabajar de ese modo y el dominio que las empresas ejercían sobre ellos.

Se remarca la pluralidad de capacidades que debía tener el fotoperiodista y aquellas actividades que eran inherentes a la profesión y

comprendían una gran multiplicidad de áreas como computación (softwares y hardwares), química, telefonía, además de estar permanentemente informados. Toda esta preparación se describe como ardua y de larga duración, por lo que requería aptitudes de constancia, voluntad y dedicación.

A modo de conclusión personal, H realiza una aseveración de gran trascendencia: dice que ha muerto la responsabilidad y el compromiso con la profesión del fotoperiodista en la medida en que se ha vuelto popular. Agrega un dato no menos importante con respecto a las libertades que se les otorgan a los fotoperiodistas, y es que en la medida en la que trabajan en relación de dependencia de ciertas empresas, ellos deben responder a intereses muy precisos de los dueños de los medios. Así se ve afectada sistemáticamente la libertad de expresión y por extensión el compromiso con la verdad que debe ejercer el trabajador de prensa. H afirma que este es un escenario que se ve cada vez más frecuentemente: el empleador, en pleno ejercicio del poder socioeconómico que ostenta, se impone por sobre la voluntad, sinceridad y compromiso social que el empleado va cediendo por miedo a perder su puesto de trabajo. Se dice, se fotografía, en fin, se muestra lo que conviene a los intereses de esa cúpula elitista dejando de lado todo tipo de pacto implícito -y no tanto- de honestidad para con la ciudadanía que absorbe crédulamente dicha información como cierta.

En este punto de la conversación se da un giro paradójico, pasando de una perspectiva a otra inversa en el término de unos segundos. Ahora el entrevistado afirma, contradictoriamente con su afirmación anterior, que este tipo de situaciones ocurren cada vez en menor medida, sobre todo en el caso en que se tratan temas delicados. En correspondencia con este punto, al parecer controvertido y a la vez confuso para H, procede a exponer una relación de causa- consecuencia entre las decisiones que se toman en los medios a la hora de abordar o no ciertas temáticas, o hacerlo con una perspectiva tendenciosamente a favor o en contra, y la demarcación de la llamada línea editorial de estos.

En este punto de la conversación se da un giro paradójico, pasando de una perspectiva a otra inversa en el término de unos segundos. Ahora el entrevistado afirma, contradictoriamente con su afirmación anterior, que este tipo de situaciones ocurren cada vez en menor medida, sobre todo en el caso en que se tratan temas delicados. En correspondencia con este punto, al parecer controvertido y a la vez confuso para H, procede a exponer una relación de causa- consecuencia entre las decisiones que se toman en los medios a la hora de abordar o no ciertas temáticas, o hacerlo con una perspectiva tendenciosamente a favor o en contra, y la demarcación de la llamada línea editorial de estos.

H también manifiesta que hay una desvalorización de la profesión surgida por la inmediatez del medio. Exclama la falta objetividad al tratar la información por parte de los medios y sus intereses o su línea editorial. El entrevistado expresa su disconformidad o descontento ante el medio al no reconocer la educación o formación que estos mismos adquieren a lo largo de su carrera.

El entrevistado hace referencia al lugar que ocupa en la publicación de la noticia, su postura radica en la falta de trabajo en equipo y en la poca participación que se le da al fotoperiodista en la misma. Teniendo esta postura, nos encontramos con un reclamo o un descontento por parte de H frente al trabajo, aduciendo que el fotoperiodista puede saber o entender la noticia más en profundidad o darle una perspectiva distinta que la del periodista. Habla de la participación en equipo y la decisión en conjunto, tendría que ser la forma en que se trate a la noticia, darle un trabajo en profundidad. El entrevistado H también hace una diferencia entre el periodista y el fotoperiodista, por lo general el periodista es especializa en determinados temas y en cambio el fotoperiodista tiene una concepción más generalizada de los distintos temas que se informan.

El entrevistado H hace referencia a la inmediatez con que se trata la información, al explicar porque hoy se utiliza en mayor parte el video. En esta situación describe que es un sistema nuevo de información distinto al

de la fotografía, por cómo se analiza el contexto y el tiempo que se tiene que tomar para involucrarse con la noticia o información. También habla la falta de formación que ofrece el mercado o rubro.

Hace una marcada diferencia entre el periodista y el fotoperiodista, en donde también deja claro que el fotoperiodista se hace él mismo. Observamos que no está muy de acuerdo en cómo se trabaja en los medios y en que hay pocas personas que entienden y comprenden cómo trabaja o cómo se trabaja la noticia en manos de un fotoperiodista. Destaca la importancia que se le da a la fotografía en otros lugares del mundo y el poco reconocimiento que tiene en este país.

Hace hincapié en que los medios y ellos como profesionales están supeditados al tiempo en el que se tiene que informar en estos tiempos. Es por esto que hay una falta de involucración por parte del profesional, y es aquí donde el fotoperiodista marca la diferencia.

También nos revela la diferencia que hay entre datos e información y la diferencia con el trato de la misma. Habla de la ética del fotógrafo y nos menciona que hoy en día es difícil hablar de este concepto ya que se trabaja mucho en las fotografías con distintos programas para que llame la atención o se destaque algo que se quiera exponer.

H en esta última parte de la entrevista nos cuenta la poca importancia que le da el medio al material que se consigue del fotoperiodista, opina que hay mucho material con el que se pueden realizar muestras que aporten a lo cultural o social y todo lo que se puede generar en materia fotográfica.

Nos cuenta para finalizar que el fotoperiodista trabaja casi a la par que el comunicador social desde lo informativo y también la importancia que tiene la imagen a la hora de presentar la noticia. Finalmente, concluimos que para H la fotografía es fundamental para completar la información.

## **Conclusiones finales**

Hemos analizado minuciosamente a lo largo de este estudio el mensaje informativo o el uso informativo de la imagen fotográfica en los procedimientos de la prensa gráfica como un conjunto de códigos conexos de tipo perceptuales, culturales, técnicos, humanos e informativos.

Para nosotros, toda imagen fotográfica debe ser analizada como una interpretación transformadora de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica que ha sido previamente codificada para nuestro consumo.

Concluimos, luego de sumergirnos en la gran variedad de diversas teorías que hemos explorado, que la percepción de la imagen constituye un hecho cultural en sí misma. Sin embargo, resulta obvio que nuestro conocimiento de la realidad es producto de costumbres culturales aprendidas ancestralmente de formas más o menos inconscientes. Es decir, que la que consideramos nuestra visión “normal” de la realidad no es más que el resultado de una selección socio-histórica como una forma de ver el mundo.

Hemos confirmado, a través del estudio de campo pertinente y del testimonio de los protagonistas que se han desempeñado ampliamente en este campo en el ámbito de los medios gráficos de la provincia de Mendoza, que la profesión del fotoperiodista está atravesando una profunda crisis a raíz de los significativos cambios tecnológicos que se han sucedido desde al menos una década atrás.

La evolución del proceso que ha ido transformando el campo en el que se desempeñan los fotoperiodistas mendocinos ha influido de modo negativo en los resultados finales del ejercicio profesional en medios gráficos. Esto lo vemos reflejado en las producciones gráficas de los más importantes periódicos mendocinos dentro de los cuales se desempeñan dichos profesionales, quienes atestiguaron y dieron a conocer a través de



las entrevistas en profundidad que su función se ha visto banalizada y dejada de lado tanto académicamente con un escaso abanico de posibilidades de capacitación y de estudio como profesionalmente adjudicándole tareas que no le corresponden e incluso delegando muchas de las que les atañen al rol del periodista.

Definitivamente el desarrollo de nuevas tecnologías de la información y la comunicación, puntualmente aquellas relacionadas con la captura de imágenes, ha impactado en la conformación de una nueva manera de comunicación visual en los periódicos. Ha conseguido en el sector de la sociedad una gran propagación y socialización del método digital de captura de imágenes, y por el lado de los expertos ha impactado en sus perfiles profesionales y en su desempeño diario como reporteros gráficos o fotoperiodistas. Por otro lado, estos cambios han provisto nuevos y modernos lineamientos de acción que en otros sentidos facilitan la tarea del fotoperiodista, acortando las distancias y los tiempos de producción de la imagen.

Es por esto que reafirmamos nuestra hipótesis en el sentido en que comprobamos que el rol profesional del fotoperiodista en la prensa gráfica mendocina en la década precedente ha mutado y la onda expansiva de dicho cambio ha tenido implicancias negativas y complicaciones. Asimismo, y como describimos anteriormente, ha producido mejoras en la actividad que enaltecen, optimizan y agilizan el desempeño del reportero gráfico.

Resulta complejo arriesgar a un intento de determinar cuál es el futuro que le aguarda al fotoperiodismo, pero es muy posible que empeñándonos en generar nuevos conocimientos acerca de esta especialidad, nuevas posibilidades de formación y abriendo el camino a la difusión de este tipo de estudios estemos favoreciendo y dando apoyo activo para que dicha movilización dé sus frutos, sin desanimarnos pese a que posiblemente (como sucede en todo proceso de generación de saberes en nuevos campos de conocimiento) los resultados no sean inmediatos.

Soportes, instrumentos, acciones, procedimientos, técnicas, nuevas y viejas tecnologías, sistemas y formatos están al alcance de nuestra mano y reclaman ser vistos, descritos, analizados, comprendidos, interpretados y contextualizados.

El mundo de la imagen digital continuará abriéndose a grandes transformaciones sin olvidar lo que dará la imagen magnética de definición superior, e incluyendo además las posibilidades que se abrirán de nuevas traducciones de unos a otros soportes.

Asimismo, y teniendo en cuenta que ésta ha sido una investigación de tipo exploratoria, dejamos abierta y marcamos enfáticamente la necesidad de futuros estudios y todo tipo de contribuciones relacionadas con esta temática, tan escasamente explorada y dejada de lado en nuestro país. Se trata de una cuestión con amplias redes de alcance para todos aquellos interesados en la comunicación informativa y más específicamente en los procesos que ésta conlleva para finalmente llegar a sus receptores del modo más feliz, competente, eficaz, ordenado, justo y apto posible. Tal como las Ciencias de la Información lo merecen.

Seguramente no seamos los primeros en pensar qué son, qué significan, cómo se comportan las imágenes fotográficas informativas y estudiar a sus protagonistas, historia y contexto; pero tal vez sí somos parte de una nueva ola iniciadora que con suerte y esfuerzo puede lograr el mayor aprovechamiento del auge de la imagen y los nuevos desafíos que hoy en día se nos despliegan. En esas estamos, y seguiremos estando.

*"La fotografía de prensa no es únicamente un oficio.  
Es algo más que una carrera profesional.  
Es una forma de vida" – Martin Keene*

## **Referencias bibliográficas**

- Alcoba López, A. (1988). *Periodismo gráfico (Fotoperiodismo)*. Madrid: Fragua.
- Alonso Erausquín, M. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.
- Antonioni, M. (Dirección). (1966). *Blow-Up* [Película].
- Arnheim, R. (1976). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Barthes, R. (1961). El mensaje fotográfico. *Comunicaciones* .
- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1961). Retórica de la imagen. *Comunicaciones* .
- Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Berger, J. (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bezúnarte, O. (1998). *La prensa ante el cambio de siglo*. Bilbao: Deusto.
- Bonete, E. (1999). *Ética de la comunicación audiovisual*. Madrid: Tecnos.
- Bravo, R. S. (2005). *Técnicas de investigación social, teoría y ejercicios* (Decimocuarta edición, tercera reimpresión ed.). Madrid: Paraninfo.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto*. Murcia: Mestizo A.C.
- Brisset, D. (2002). *Fotos y cultura. Usos expresivos de las imágenes fotográficas*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Chávez, V. H. (1993). *Técnicas para escribir, leer y estudiar* (Segunda edición ed.). Buenos Aires: Errepar.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Doelker, C. (1982). *La realidad manipulada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico* (Primera edición ed.). Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (Quinta edición ed.). Barcelona: Lumen.
- Erausquin, M. A. (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.

- Fagoaga, C. (1982). *Periodismo interpretativo, el análisis de la noticia*. Barcelona: Mitre.
- Folts, J., Lovell, R., & Zwahlen, F. (1998). *Manual completo de fotografía*. Madrid: Celeste.
- Fontcuberta, J. (2000). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume.
- Fontcuberta, J. (2002). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- Foucault, M. (1985). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fuentes I Pujol, M. E. (1995). *Manual de documentación periodística*. Madrid: Síntesis.
- Gauthier, G. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.
- Gregory, R. (1965). *Ojo y cerebro*. Madrid: Guadarrama.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Barcelona.
- Kapuściński, R. (2002). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- Kayser, J. (1974). *El diario francés*. Barcelona: A.T.E.
- Kircher, A. (1671). *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Roma: Joannes Janssonius-Waesberghe.
- Laguillo, M. (1995). *¿Por qué fotografiar?* Murcia: Mestizo.
- Leguineche, M., & Sánchez, G. (2001). *Los ojos de la guerra*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

- Lister, M. (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación* (Primera edición ed.). Barcelona: Paidós.
- Minc, A. (1994). *La nueva Edad Media: el gran vacío ideológico*. Madrid: Temas de Hoy.
- Mitry, J. (2002). *Estética y psicología del cine (Tomo 1)*. Madrid: Siglo XXI.
- Muy Interesante. (s.f.). Recuperado el 1 de Julio de 2013, de <http://www.muyinteresante.es/historia/preguntas-respuestas/icual-fue-la-primera-fotografia>
- Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peltzer, G. (1991). *Periodismo iconográfico*. Madrid: Rialp.
- Real Academia Española ©. (s.f.). *Real Academia Española*. Recuperado el 9 de Mayo de 2013, de <http://lema.rae.es/drae/?val=imagen>
- Ribalta, J. (2004). *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Roche, D. (1982). *Écrit sur l'image*. París: L'Étoile.
- San Martín Pascal, M. Á. (1996). *Código ético y deontológico para la fotografía e imagen informativa*. San Fernando de Henares: Trigo.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D. F.: Alfaguara.
- Sougez, M.-L. (1991). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sousa, J. P. (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso*. Barcelona: Paidós.
- Vázquez Montalbán, M. (2003). *Geometría y compasión*. Barcelona: Mondadori.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Villafañe, J., & Mínguez, N. (2002). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Watzlawick, P. (1996). *¿Es real la realidad?* Barcelona: Herder.

Zunzunegui, S. (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

# Anexos



## **Entrevista realizada a sujeto “M”**

Entrevistador: ¿Has trabajado alguna vez en algún medio digital?

*M: Yo no he trabajado en ningún medio digital, he colaborado con algunos pero a modo de colaboración nada más.*

Entrevistador: Tal vez sea por el tema de la inmediatez que requiere el trabajar en un medio digital, pero me parece que no se toma la profesión del fotoperiodista de la misma forma que en los medios gráficos.

*M: Sí, sí, absolutamente. Creo que es porque en los últimos 20 o 25 años, se ha venido dando una banalización de la profesión, y de eso estoy convencido. Yo he sido director toda mi vida, de medios y de equipos. He leído a mis colegas. Yo creo que la profesión del fotoperiodismo se ha banalizado, pero no solamente acá en la argentina, sino en todo el mundo. Entonces la lucha en el caso nuestro (de los reporteros gráficos) para lograr mejor tecnología y mejores fotos es constante. ¿Por qué? porque un medio toma un periodista, y lo toma por lo que sabe. No tiene que invertir mucho en el periodista, supongamos que le da un grabador de última generación, ¿cuánto le puede constar? \$1.000. Pero claro, le tiene que dar a un reportero grafico, al que toma por lo que sabe exactamente igual que el otro caso, un equipo que vale U\$S 12.000. Hoy los medios están en manos de empresarios que en la mayoría de los casos nunca han sido periodistas y son empresarios, es decir que para ellos esto es un negocio: tienen un motivo que es el lucro o la ganancia y desde el punto de vista capitalista eso es aceptable. Ellos ponen un dinero y quieren ganar, y su metodología es la de achicar los costos, esto significa que no te van a dar demasiados recursos, es decir la menor cantidad de recursos posibles; y si te pueden utilizar para hacer 2 o 3 funciones, mucho mejor.*

Entrevistador: Pero esto es en la medida en que el profesional lo permite... ¿Cómo puede ser que el periodista se permita ser reportero, notero, fotógrafo...? ¿Hace todo? No tienen problemas, hacen todo, esa es la cuestión. Entonces aparece el concepto del “media worker”, donde el profesional hace “todo por un mismo precio”, un “3x1”. Y en la medida que exista esto, me parece que van existir banalizaciones de todos los oficios.

*M: Indudablemente sí, y en el periodismo se ha dado. Yo siempre critico y lo veo cuando lo leo, que el análisis sobre la situación actual, tiene que ser histórico. El mundo se inició hace 1 año, 2, 3, 5 depende de la edad del periodista. O sea, que atrás no paso nada. Y que nada de lo que paso hace 15, 20, 25, 30 o 50 años atrás tiene que ver con la realidad de hoy, con el presente. Y yo te diría que nuestro pasado tiene mucho que ver con nuestro presente. ¿Por qué? Yo pertenezco una generación a la que la dictadura militar, lo marcó profundamente.*

*Esta buenísimo que los periodistas, tengamos recursos para defender una nota. Si vos podés manejar tres lenguajes esta bárbaro que lo puedas hacer. Pero... ¿cómo haces para manejar esos tres lenguajes en una misma nota y encima si esa nota es corta, y tiene que salir ya? Me parece que es un despropósito, y me parece una falta de respeto para cualquiera de esas tres actividades del fotoperiodismo...porque o sos periodista, o sos fotógrafo, o sos camarógrafo. Y por supuesto también es una falta de respeto para la persona entrevistada. Hoy en día hay muchísimos fotógrafos mundiales, de altísimo nivel, que están haciendo videos; y me parece muy bien. Si yo tengo que hacer una nota sobre el funcionamiento de los cafés de Mendoza yo me voy a tomar mi tiempo, que es lo que hacen los viejos fotógrafos: hacer ensayos fotográficos, que después son vendidos, etc. Pero esos son trabajos que son largos y necesitan tomarse su tiempo, porque son videos elaborados. Y lógicamente mientras dure el desarrollo de esa elaboración, el fotógrafo sigue cobrando.*

Entrevistador: A mí me ha pasado que muchos de los fotoperiodistas con los que he hablado tienen otro trabajo fuera de lo que hacen en los diarios.

*M: Mucha gente empieza así: yo empecé teniendo tres trabajos.*

Entrevistador: Pero a veces también esa actividad que desarrollan no tiene que ver sólo con lo económico sino también con desarrollar su actividad con una libertad con la que no pueden hacerlo en el diario, que alimente y le dé una satisfacción que el trabajo en los medios no se la da.

*M: ¡Claaaaro! Por eso los trabajos personales son los que te dan razón de ser. Porque cuando trabajas en el diario tenés que hacer partidos de fútbol por ejemplo, que de hecho no es algo que me guste realmente, debo ser unos de los pocos hombres que no les gusta. Y al final casi sin darte cuenta terminas haciendo “un videíto”, una vez, y luego lo volvés hacer y es como el que recibe una coima, parece que lo vas naturalizando. Vas aceptando lentamente que eso suceda.*

*Al momento de realizar la tarea del periodismo, encontramos falencias que se originan incluso desde la formación misma, desde el profesional en desarrollo, y caen en el concepto de que “todo vale”; porque “acá lo que hay que priorizar es la información”.*

*Entonces, para mi, lo que tenemos que tener al trabajar- y esto me parece fundamental- es una ideología general, es decir un criterio certero y sólido al momento de desarrollar nuestro trabajo. Al menos saber lo que está bien, de lo que no está tan bien y lo que definitivamente está mal.*

*Esto mismo lo veo en gente que trabaja en televisión y algunos que lo hacen en radio. Y mucho más en estos dos últimos casos, ya que desarrollan su trabajo en base a la soberbia, es decir una actitud de “yo soy el que sabe, yo conozco la realidad”. Y la realidad se ve caminando en la calle, estudiando y analizando lo que pasa. Y está tan instalado en la sociedad actual, y nosotros estamos tan acostumbrados que ya pasa a ser natural esta forma de trabajo.*

*En los medios hay eso: grandes lagunas conceptuales, de formación, en el caso de los reporteros gráficos hay grandes lagunas culturales. En el periodismo sobre todo en ámbitos de formación hay grandes personajes que al parecer no han podido transmitir su conocimiento de forma adecuada, o no han podido... si así fuese, eso realmente me pare... mal, egoísta, que no te quieran transmitir su experiencia. Hay otros que desaparecieron de los medios, y hay otros que prometían e hicieron así (hace una seña), se estacionaron en una meseta y ahí quedaron. Entonces no hubo una*

*transmisión de conocimientos, de conocimientos amplios, esos que uno puede tomar o dejar.*

*Entonces volviendo a nuestro caso, al momento de presentar un trabajo, vemos que el texto y la foto, son como dos cosas diferentes, no son complementarias. Y eso indica que hubo dos visiones totalmente diferentes. Hay una mala costumbre de trabajo entre el fotógrafo y el reportero gráfico y es que el periodista le dice “mirá, sacame una foto de esto, esto y esto”...y el reportero gráfico jamás le dice “mirá, mejor que la nota sea de esto, esto y esto”. También muchas veces esto puede tener que ver con la falta de capacitación de cada uno en lo suyo. Por eso considero que lo que hay que incentivar es eso, la capacitación. Estoy convencido de que esto tiene aún mucho futuro por delante, y por eso quienes lo ejerzan deberán formarse e informarse constantemente. La técnica evoluciona muy rápido pero debe hacer hincapié en todo lo conceptual para que el trabajo sea realmente representativo del pensamiento.*

Entrevistador: ¿Será una cuestión de falta de capacitación del periodista como fotoperiodista o viceversa? En la carrera de periodismo en realidad tampoco tenés una materia que se refiera a fotografía. Y por el lado del fotoperiodismo, directamente no existe formación como carrera ni nada de eso acá en Mendoza, no hay facultades que tengan carrera de fotoperiodismo excepto por el terciario de calle Rodríguez, el Instituto Manuel Belgrano, que ofrece una Tecnicatura en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico.

*M: No, no acá no. Hay pero son muy pocas. Sé que en la Universidad de La Plata hay una carrera.*

Entrevistador: El punto de vista y el trabajo que se realiza en temas de fotoperiodismo en los diarios digitales es un desarrollo de la profesión totalmente distinto, mucho más comercializado de la fotografía, ¿no?

*M: El trabajo en los medios digitales es diferente al trabajo en los diarios. De hecho ni siquiera les ponen el crédito de los fotógrafos ahí, pero pareciera que a ellos no les importa. El reportero gráfico tiene derechos, que*

*tienen que ser respetados por sus colegas, y también existe una propiedad intelectual que también tiene que ser respetada. Por otro lado, el diario la propiedad que tiene es la de comercialización de las fotografías que allí se produce.*

Entrevistador: ¿Cuáles creés que han sido los cambios que ha habido en el ámbito del fotoperiodismo? ¿Creés que los profesionales del fotoperiodismo actual están académicamente preparados para asumirlos?

*M: En el periodismo y el fotoperiodismo, yo creo que ha habido un cambio bueno y otro malo. El bueno, es que hubo un salto cualitativo muy grande y considerado, del periodismo original o historio respecto de la generación actual. Es decir que el piso de formación cultural con el que empezó el periodismo original, es sustancialmente malo. Esto se traduce en personas que trabajaban en forma muy intuitiva, pero a su vez, muy mal formada. Pero para el momento, la técnica era muy buena, como así también la práctica. En mi caso por ejemplo, cuando empecé en "Clarín", no era como ahora que hay una flota de 70 u 80 fotógrafos, sino que éramos 7 u 8 no más. Y sí o sí, para la formación, recurríamos a los que en ese tiempo eran más viejos que nosotros, es decir, los que tenían más experiencia.*

Entrevistador: ¿Y en la actualidad cómo lo ves?

*M: Y, en la actualidad, ya existe una generación que viene con algunas fallas generales. Pero así también colegas, que le gustan estudiar, capacitarse, leer, informarse, lo cual hace que sea muy bueno para esto. Y por otro lado, hay fotógrafos, que no son malos fotógrafos, pero que no tienen dirección, no tienen trabajo personal, es decir me refiero a que no están conectados socialmente. Entonces, con esto quiero decir que la formación que tiene que tener el fotógrafo, tiene que ser ética y con un punto de vista sociológica. Y esta es la forma, en que el fotoperiodismo mendocino tiene que luchar para dar ese salto cualitativo que todavía no ha dado.*

Entrevistador: Me parece que una de las características que tiene que tener el fotógrafo o el reportero gráfico es la creatividad basada en la curiosidad por las cosas que te rodean.

*M: Claro, exactamente. Pero tiene que ser una curiosidad de conocer una realidad que existe, y que es una realidad diferente a la tuya. Y para poder conocer e interpretar esta realidad tenemos varias herramientas. Una de ellas, es internet, que es una gran herramienta siempre que se sepa usar. Porque es una herramienta, en la cual circula un gran flujo de información, un gran flujo de mentiras, y algunas cosas sutiles.*

Entrevistador: ¿Y vos cómo aprendiste a fotografiar?

*M: Y yo aprendí fotografía de una manera rara, cuando tenía 15 años, mi papá me hizo trabajar un año como cadete en el local de un amigo, que tenía una casa de fotografía, y ese hombre me regalo una cámara fotográfica. Y ahí aprendí a revelar fotos, pero no me interesaba tanto. Si utilizaba la cámara y sacaba fotos, pero me gustaba más leer. Luego a los 18 años entre a trabajar a un banco y lo primero que hice fue comprarme una cámara. Y siempre llegaba al banco 2 revista de fotografías que me interesaban y a los 25 años me di cuenta que eso era lo que me gustaba, la política y desde ese momento me di cuenta que era el eje de mi vida hasta el día de hoy.*

*M: (...) yo tengo muchos libros que tienen que ver con la formación de la fotografía, pero para mí hay un libro clave y fundamental, que me ha servido en mi carrera y que tiene 40 años, que se llama “Sobre la fotografía”, (de Susan Sontag), escrito por una persona que no era fotógrafa, pero que estuvo unida a gente de la fotografía toda su vida. Lógicamente, es un libro que ahora esta desactualizado, pero que es una excelente guía. Otro libro importante es “La fotografía como documento social”. Hablan más que nada de fotoperiodismo.*

Entrevistador: ¿Qué otra bibliografía acerca de fotoperiodismo conocés o podés enumerar?

*M: Mirá, está ese libro que me mostraste vos, que no lo conocía “Fotoperiodismo: formas y códigos” (de Manuel Alonso Erausquín) pero no creo haya, seguramente sí pero la mayoría de los que están, están escritos en inglés. En mi caso, mi biblioteca sobre fotoperiodismo, lo he armado de*

*fotocopias de revista, documentos que he tenido, mucho lo he bajado de internet. Pero fundamentalmente, es trabajar a diario y hablar con los fotógrafos. De hecho, habla con todos los que puedas, porque todos te vamos a dar una opinión o punto de vista diferente y eso va a ser que tengas una amplitud sobre el conocimiento del fotoperiodismo.*

Entrevistador: ¿Vos por dónde creés que pasa el problema que atañe hoy en día al fotoperiodismo? ¿Por el lado de la formación del media worker? ¿Por la desnaturalización del rol del fotoperiodista y su mutación en el tiempo? ¿O por el lado del cambio a nivel evolutivo de la profesión?

*M: Antes de hacer una especie de historia evolutiva, lo que hay que tener en claro, es que hay dos maneras de hacer fotoperiodismo. Por un lado tenemos el fotoperiodismo ideal, que es el que a uno le gustaría hacer; y por otro lado, tenemos el fotoperiodismo real, que es el que está totalmente condicionado por la línea editorial del diario y por el despliegue fotográfico que el medio haga. Entonces de esta manera, podemos tener públicos diferentes, ya que existen líneas editoriales diferentes, porque no es lo mismo el que lee diario “Clarín” al que lee “La Nación”.*

*M: (...) También encontramos en la historia del fotoperiodismo mundial una revista que es clave, que era “LIFE”, con un gran despliegue fotográfico, con fotos grandes e historias fotográficas.*

Entrevistador: Antes del problema del papel prensa la fotografía tenía más calidad, ocupaba espacios más grandes en la página del periódico, ¿hubo tal vez una reducción de costos que produjo esa reducción?

*M: No, no, el fotoperiodismo no ha tenido una historia demasiado brillante en ese sentido, no se le ha dado tanta importancia. Yo creo que ha ido subiendo diariamente; pero la impresión tiene mucho que ver, ya que reproduce la fotografía mucho mejor. Pero bueno, la fotografía color, igual sigo prefiriendo blanco y negro, ya que en los nuevos diarios, la fotografía color no son muy claras.*



Entrevistador: Por ejemplo, con respecto a esto de las fotos, no podés disponer de un fotógrafo profesional todo el tiempo. Entonces si ocurre un accidente, y me llaman a mí que soy periodista, voy me cruzo y le saco una foto con el celular y listo... tengo una foto inmediata que me aporta información aunque no tenga una buena calidad. Por eso a veces hay fotos con nada o poco sentido y noticias que no ameritan tener una foto. Por ejemplo siguiendo este supuesto caso: si ocurre el accidente y no llega el fotógrafo profesional a tiempo, la noticia igualmente va a salir, y es innecesario que se le coloque una foto del lugar donde ocurrió el accidente, sacada por el fotógrafo profesional pero luego del accidente, porque no aporta nada.

*M: Claro, por eso entonces sucede esto ahora con el tema de la inmediatez: cuando pasa algo, siempre hay una persona que pasa y saca una foto.*

Entrevistador: Es verdad, incluso la gente ahora tiene la posibilidad de mandarle la foto al periodista en algunos diarios.

*M: Sí, entonces cualquier cosa es publicar. Ha habido claramente una baja de calidad en la fotografía al momento de publicar.*

Entrevistador: Y también sucede que les restan recursos. Pero igualmente va a seguir existiendo este tipo de situaciones hasta que no se logre solucionar el tema de la inmediatez del fotógrafo al momento del suceso. Caso diferente es cuando el fotógrafo tiene que hacer un trabajo documental y tiene tiempo para trabajar y puede sacar las fotos necesarias con la calidad que corresponde, porque no requiere la inmediatez del día a día.

*M: Esos son los diferentes caminos actualmente.*

Entrevistador: Parece que hubiera una línea muy difusa, en saber cuál es el rol del fotoperiodista, no está muy definido el tema, esa es mi sensación. Que no se sabe bien qué es lo que tiene que hacer, hasta dónde es su responsabilidad, hasta dónde puede tomar decisiones, hasta dónde

puede elegir y dónde no puede tomar decisiones, parece una pelea permanente entre el periodista o el fotógrafo y los dueños del medio, la cual está dada por justamente no están bien definidas las funciones.

*M: No van estar ni pueden estar bien definidas porque existen los llamados “intereses contrapuestos”, entre el trabajo que uno quiere hacer y la inmediatez. Entonces si a mí usted me pregunta que si la fotografía es objetiva, te digo que claramente no.*

Entrevistador: Bueno entonces todo este tema del fotoperiodista encuentro dos formas de verlo: la primera, tiene que ver con el fotoperiodista y su rol, su responsabilidad, su formación, el concepto del media worker, etc. Y por otro lado, el planteo desde la gente, desde la construcción de la noticia, del lado del receptor de la información, el que la percibe y que hace de ella diferentes lecturas en conjunto con todo lo que ha sucedido (la baja de calidad en la fotografía, los recursos) y el modo en que afectan en realidad a la noticia como producto final. Entonces el trabajo del fotoperiodista es un trabajo que se ve reflejado de esta manera.

*M: ¡Y sí! El rol del fotoperiodista está cambiando, y va a seguir cambiando constantemente, va tomando diferentes formas. Pero acá en Mendoza más precisamente, te puedo decir que no sé si es una lucha inútil, pero sí es una lucha dura y a largo plazo. Esto va a cambiar en la medida que el fotoperiodista se introduzca más en su tema, que se forme, como así también sea tratado de igual a igual, que tenga una cierta libertad laboral, es decir que se dejen de imponer determinadas formas de trabajo.*

## **Entrevista realizada a sujeto “H”**

Entrevistador: Creo que existen dos puntos de vista importantes desde los cuales podemos tomar la cuestión del fotoperiodismo: uno que viene desde el fotoperiodista hacia afuera, que tiene que ver con los conflictos del individuo y su profesión, y que incluye puntos como la falta de formación académica, el rol del fotoperiodista que está muy difuso, sus cambios a lo largo del tiempo, el tema de cómo la tecnología ha impactado en el fotoperiodismo, etc. Y el otro punto de vista que considero importante es el de la noticia como producto final, y la decodificación que hace el receptor. Desde este último punto de vista tiene que ver con la generación del hecho noticioso y cómo el trabajo del fotoperiodista influye, quita o agrega cantidad y/o calidad al producto final y cómo eso llega al público que lo recibe. Son puntos de vista absolutamente distintos, uno tiene que ver con el mejoramiento de lo que rodea la profesión y el otro con el mejoramiento de lo que la gente recibe.

*H: Para mí están relacionados.*

Entrevistador: Están relacionados, obviamente. Pero son dos puntos de vista desde donde poder encarar la investigación que estoy comenzando a hacer. A los fotoperiodistas con los que he hablado les ha parecido más interesante el punto de vista desde el fotoperiodista, supongo que por una cuestión que tiene que ver con la profesión y no con lo que pasa fuera de ella, que sería el efecto que causa en la sociedad.

*H: Te puedo hablar de los dos. Me parece que están muy relacionados y yo ahora estoy en un proceso de preocuparme más por ver el fotoperiodismo desde el que mira o lee. Estoy en una etapa de formarme para ser más periodista y ver más lo que no me gusta mencionar como tal: el producto.*

Entrevistador: Hecho noticioso le podés decir.

*H: Bien. Lo veo más como un servicio yo al periodismo y me lo tomo de esa manera, entonces no termina mi "producto" en una revista, sino en todo lo que yo vaya a hacer con el destinatario, la interacción que yo vaya a*

*tener con esa gente. Ahí reside el éxito de esta línea que se llama periodismo autogestionado. Te doy un ejemplo concreto para no irnos por las ramas, es la revista THC, que es nacional, tiene éxito, es muy buena, habla de la cultura cannábica, el cultivo de marihuana, obviamente a favor de la despenalización, famosos que salen a hablar del consumo.*

*Ellos se han puesto como interlocutores de esa comunidad que va creciendo, relacionado al consumo y la cultura detrás de la marihuana. Convocan marchas o se colocan al frente de marchas para, por ejemplo, la despenalización de la marihuana.*

*Como te dije estoy en una etapa en la que me interesa ver la fotografía de prensa más como lector que como fotoperiodista.*

Entrevistador: Quisiera saber cuál te parece más interesante.

*H: Hoy desde hace tiempo lo miro desde afuera, no en cuanto a lo que nos hace falta, nuestras necesidades, sufrimiento, falta de formación y eso.*

Entrevistador: ¿Y cómo ves el fotoperiodismo desde afuera? Los alcances, sus funciones específicas, el rol del fotoperiodista en Mendoza, más bien circunscribiéndonos a los medios masivos y gráficos. El rol que han desempeñado, los cambios que ocurrieron. Qué pasó con las nuevas tecnologías, la digitalización del proceso fotográfico...

*H: Hoy en día se habla mucho del fin del fotoperiodismo como se venía ejerciendo y estoy de acuerdo, totalmente de acuerdo.*

Entrevistador: ¿En qué sentido?

*H: Hubo como una etapa dorada en el inicio: el fotoperiodismo era el ejercicio de fotógrafos comprometidos con la realidad que podían decidir qué temas tratar en base a lo que ellos consideraban temas importantes. Me estoy refiriendo a las agencias de fotografía internacionales de la década del 1970 en Francia, la Agencia Magnum, Sigma, etc. Los dueños de esas agencias eran los propios fotógrafos que vendían esos temas fotografiados a las grandes revistas de la época, como la revista Life, Paris Match, etc.*

*Sobre todo fueron un hito del fotoperiodismo en Europa, y hubo una camada de fotógrafos que generó la agencia Magnum que se les llamó “concerned photographers”, que se involucraban sobre todo con los efectos sociales que tiene el fotoperiodismo, cómo poder transformar. Entonces si por ejemplo se enteraban que estaban matando a palos a las focas en el Ártico eran capaces de viajar y tomar esas fotografías que consideraban crueles, pero las generaban ellos mismos, y esto porque parecían estar preocupados con temas como el cuidado del medio ambiente, las desigualdades sociales, maltrato animal, no sé...*

*Esa es la Edad de Oro, después pasó a otra etapa, el gran salto fue lo digital. En lo digital la fotografía se hace de uso masivo, así es mucho más fácil acceder a la tecnología fotográfica, es más fácil ser fotógrafo de esta forma.*

Entrevistador: ¿En qué sentido es más fácil?

*H: Es más fácil porque las cámaras digitales, su tecnología, te permiten corregir en el momento al ver los resultados en el respaldo. Y así vos mismo haces tu propio aprendizaje, no necesitás esperar, como antes, que te revelen las fotos para luego poder corregir. Es todo más rápido y barato, antes el ciclo era mucho más lento y muy caro. Hoy la fotografía te permite a vos como aficionado tener un autoaprendizaje mucho más rápido que antes. Y es más barato porque no gastás más en rollos, revelado, viajes al laboratorio y posibles errores que no podés prever hasta que no tenés la foto en mano.*

Entrevistador: ¿Eso te consta?, ¿lo has visto?

*H: Sí, claro, sí sí. En toda la gente, todos: amigos, conocidos, periodistas familiares...en la fotografía general ¿eh?*

Entrevistador: ¿Y en el ámbito profesional?

*H: También. Hoy es mucho más fácil ser fotoperiodista, en el dominio de la técnica me refiero. Por ejemplo. Cuando teníamos que hacerles sesiones fotográficas de retratos a las reinas de la vendimia, usábamos un*

*aparato complejo de entender, del tamaño de un celular, con un display digital que medía la intensidad del flash de estudio llamado fotómetro, que además hacías disparar con otro aparato adosado a la cámara: una radio que hacía disparar esos flashes a distancia, sin cable. El fotómetro te decía en qué diafragma debías setear la cámara para que la fotografía saliera bien expuesta, ni muy clara ni muy oscura. Usar ese aparato era difícil, muy complejo. Todo eso se eliminó: hoy tomás la foto sólo mirando en el display del respaldo de cualquier cámara digital y vas corrigiendo la intensidad del flash en el momento. Hay menos posibilidad de errar, eso genera menos presión. Es todo mucho más simple.*

*Otro ejemplo: antes se viajaba mucho más por el país con el diario. Yo llegué a conocer como doce provincias, más que nada a sacar fotos de fútbol. En esa época Godoy Cruz competía en el Nacional B y se lo seguía de visitante. Cada vez que terminabas de fotografiar un partido te volvías al hotel a revelar el rollo. Yo tenía la costumbre de dejar el químico que revela el rollo, el revelador, a la temperatura justa. Era una temperatura precisa, sólo podías errarle en un grado, sino quedaba mal revelado y perdías todo el sentido del viaje. Imagínate estar, no sé, en Salta, haber viajado en avión, haber pagado un hotel, haber contratado un remis por todo el día, tener esperando la tapa del diario para la llegada de tu foto. Era mucha presión. Entonces dejaba el revelador en baño maría con el agua del grifo del baño de la habitación del hotel corriendo, mezcla exacta de agua caliente y fría de tal manera que diera con la temperatura exacta de la que te hablé. Se extraía el rollo de la cámara y en absoluta oscuridad lo cargabas en un tanquecito de revelado. Y ya con la luz encendida lo revelabas con tiempos muy precisos para cada químico: estaba el revelador, el baño de paro, el blanqueador y el enjuague final. No podías fallar en nada. Luego a secarlo colgado al rollo con secador de pelo, diez minutos secando... una vez que se secaba, lo cortabas en trozos de seis fotogramas, y elegías cuatro o cinco fotos con una lupa tipo cuenta hilo, tenías que tener la capacidad de interpretar un negativo, lo cual es muy difícil: un negativo no es una foto, no tiene color, es más difícil determinar si está en foco, si estaba bien expuesta,*

*si era la foto con valor periodístico, etc. Después esos elegidos los escaneabas con un scanner exclusivo de negativos (no un escáner plano), lo cual tardaba de ocho a diez minutos cada negativo. Luego lo pasabas a la notebook (una antigua, grandota, vieja, con un procesador muy lento), cargabas las fotos elegidas digitalizadas listas para transmitir. Después tenías que conseguir un hotel que tuviese un teléfono de entrada directa (no podía pasar por un conmutador), porque no existía Internet. A veces te pasaba que se iba el conserje del hotel (y me pasó) y salíamos a buscar por las calles, de noche, un lugar con esas características. Porque encima estaba la gente del diario esperando que vos enviaras esa información para cerrar la edición, eras un enviado especial. Imaginate, todos esperándote a vos, tenías toda la presión de que al otro día no saliera el diario con tus fotos, con el miedo que te echaran porque estábamos en una Cooperativa de Trabajo, te echaban sin avisar: una presión gigantesca. Desesperado, ibas con la notebook a buscar un lugar tocando puerta por puerta explicando nuestra situación. Te llamaba una PC desde el diario uno y vía modem, las fotos se enviaban, de a una, tardaban unos diez minutos cada una. Y que no se te fuera a cortar la comunicación en el medio porque tenías que empezar de nuevo, desde cero todo este proceso duraba aproximadamente.... no sé... hasta tres horas desde que llegabas al hotel. Hoy eso lo hacés desde la cancha sacando la tarjeta de memoria de la cámara y poniéndola en una notebook en quince minutos. Además tomar una fotografía en una cancha y de noche sin poder ver los resultados en el momento era como adrenalínico, no sabías si habías fracasado hasta luego de tres horas cuando tenías el negativo revelado y secado. Ser fotoperiodista era saber un poco de todo: de computación, de revelado, algo de telefonía, de soft de retoque fotográfico, etc. Además de estar informado del hecho noticioso, los nombres de los jugadores, y eso. La preparación era muy difícil, larga, requería de mayor esfuerzo y dedicación.*

*Cierro. Eso es lo que ha muerto: algo así como la responsabilidad, el compromiso con esta profesión. Se ha popularizado. No sólo es más accesible para cualquiera sino que además uno tiene que cumplir con*



*intereses precisos de los dueños de los medios que en muchos casos coartan la libre expresión o la libertad de prensa: cada vez más quieren que digas y fotografíes lo que a ellos les conviene a sus intereses olvidando que nuestra profesión está consagrada como un derecho de la ciudadanía de recibir información “objetiva”, o por lo menos, “honesta”. Eso cada vez pasa menos en especial en temas delicados o cruciales. Un medio puede decidir no hablar de determinado temas o hablar bien o en contra de determinados intereses, eso marca la línea editorial del mismo. Pero no puede sancionarte por publicar una fotografía que ellos consideren ofensiva a los intereses económicos o políticos del dueño, argumentando que atenta a los intereses de los directivos del medio. Eso pasa hoy en el Diario UNO y es una violación a los la libertad de expresión o de prensa.*

*Hace unos pocos años atrás los fotoperiodistas hemos venido sufriendo la desvalorización de nuestra profesión, es decir que todo el esfuerzo que hemos invertido en hacernos buenos profesionales se ve desaprovechado por una necesidad de inmediatez. Hoy un periodista con una cámara de un celular hace fotografía de prensa en la versión online de cualquier medio.*

*Hoy todos tenemos más rápido acceso a la técnica fotográfica y podríamos hacer fotos periodísticas más fácilmente que antes. Creo fehacientemente que los medios periodísticos mendocinos, me consta, han estupidizado al fotoperiodista. Y nosotros como no hemos conocido otras manera de ejercer nuestra profesión, muchas veces no sabemos a dónde podríamos estar hoy si hubiésemos conocido formas liberadoras de ejercer nuestra maravillosa profesión. No nos han dejado decidir qué temas tratar. Sólo el escribir diariamente te da un aprendizaje que con el tiempo te lleva a ser más criterioso, culto y persuasivo. A nosotros tan sólo nos han dicho: fotografiá esto, aquello; pero no decidas qué, cuándo y dónde. Siempre me sentí más un fotógrafo que un periodista. Los periodistas tienen mayor control de lo noticioso que nosotros. El fotoperiodista debe saber escribir una noticia.*

*Una salida importante: los emprendimientos de los medios periodísticos independientes, cuyos dueños son los propios empleados. Tal es el caso de revistas de tirada nacional como la MU, Barcelona, THC, etc., o como el diario La Diaria de Uruguay. Ahí, liberados de los corsés y mordazas de los medios hegemónicos, el fotoperiodismo podría florecer y usufructuar todas sus potencialidades: llevar una realidad de síntesis visual, que despierte empatía en los lectores más aún en estos tiempos donde cada vez se lee menos, internetizados y embobados por las ventajas comparativas de lo digital por sobre el papel. Un fotoperiodismo con criterio, comprometido con la gente más que con los intereses empresarios a favor de los grandes temas de hoy: los estragos de globalización neoliberal a ultranza en el medio ambiente, el parto, la cultura... No debemos dejar de hablar de un componente de responsabilidad política (no hablo de partidos políticos, eso queda claro) ante los grandes cambios que estamos viviendo. Eso nos termina de transformar en fotógrafos periodistas conscientes.*

*En Mendoza a lo máximo que se aspira es a estar informado de a quiénes se va a fotografiar, pero carecemos de criterio noticioso y de significado.*

Entrevistador: La noticia no tiene que ver sólo con temas importantes, a veces es la foto de un simple evento y es fotoperiodismo igual, con sus respectivas interpretaciones.

*H: Es cierto, hay hechos que no requieren de muchas vueltas, como quizás sea un partido de fútbol, o la fiesta de la Vendimia... Pero hay muchos otros que sí. Si a estos los fotografiamos con mayor dedicación, entendimiento, en contexto, etcétera, estaríamos ejerciendo un fotoperiodismo como el que hacían en la época dorada, en el inicio.*

Entrevistador: ¿Cómo se controla, se regula la actividad?

*H: Legalmente nos rige el Convenio Colectivo de Trabajo 17/75 que rige y define las actividades tanto de reporteros gráficos como de periodistas, archivistas, etc.*

Entrevistador: ¿Y a nivel funciones dentro de la empresa, dentro de la redacción del diario?

*H: El editor fotográfico es el responsable del área. Pero en los hechos tienen mucha injerencia los jefes periodísticos hoy en día, como el jefe de mesa, el secretario de redacción y el director periodístico. El editor ha ido perdiendo terreno, hoy el corte de una foto lo hace un diagramador que no tiene formación periodística, y lo hacen los periodistas muchas veces. Cortar una foto es crucial, podés estar cambiando radicalmente el mensaje si cortás de determinada forma una foto.*

*Por ejemplo la foto de tapa del diario, se la elije entre el editor fotográfico de turno, el director periodístico y algún secretario de redacción o jefe de mesa. A veces participa el periodista. Se decide tanto por lo buena como fotografía, es decir que tenga impacto, que dé datos, que sea dramática, etcétera, como por lo importante del tema aunque la foto no sea buena o suficientemente informativa o dramática.*

Entrevistador: Yo creo que si los epígrafes los escriben otros me parece crucial. Simplemente porque la fotografía es el punto de vista personal de un fotógrafo ante una noticia. Y terminan siendo títulos o epígrafes obvios o descontextualizados si los colocan otros. El fotógrafo que estuvo en un hecho es probable que te pueda aportar algo, y a veces se incurre en que el título directamente repite lo que la foto está comunicando. Yo creo que sería interesante y eficaz que al llegar al diario tanto periodista como fotógrafo se reúnan y compartan información que cada uno vivió por separado y que termine en la nota. Y así también el fotógrafo puede elegir qué fotografía seleccionar de acuerdo con lo que el periodista vaya a escribir. Así el producto final es único. Y tendrá un aporte visual del fotógrafo y otro escrito del periodista: trabajo en equipo. Muchas veces se habla de rivalidad entre esos dos profesionales, por lo general se defiende uno del otro, uno se siente desvalorizado, otro se siente muy importante.

*H: Coincido, pero además hay un hecho que se da en mi diario que es que el jefe o jefa de la mañana, por ejemplo, plantea los temas sólo a los*

*periodistas. Entre ellos hablan cómo tratar la nota sin hacer participar al fotógrafo. Quedamos fuera de toda posible decisión de cómo encarar fotográficamente las notas.*

Entrevistador: El trabajo en conjunto de ambos requiere que unos sepan un poco de lo que el otro sabe hacer, y viceversa.

*H: A grandes rasgos y en los diarios el editor fotográfico debería tener mayor poder de decisión de a quién fotografiar, qué y cuándo. Y al fotoperiodista se le daría más el cómo fotografiar. Puede cambiar esto obviamente. Es apenas un esquema de responsabilidades primarias yo diría, básicas. En la práctica se modificaría.*

Entrevistador: ¿Qué pasaría entonces con el trabajo en equipo?

*H: En la práctica muchas veces hay periodistas que son especialistas en determinados temas, como son los que están la mayoría del tiempo asignados a la Legislatura o a Casa de Gobierno. Es imposible manejar la información de la que ellos disponen por lo que ahí ellos aportan mucho a la mi profesión. Nos dan datos, nos informamos del periodista.*

Entrevistador: Muchas veces el periodista es al revés, es el periodista el que no tiene mucha idea.

*H: Sí, muchas veces pasa eso. Depende mucho de los años de ejercicio. Los periodistas más nuevos suelen consultarnos. Pero los fotoperiodistas somos más generalistas que los periodistas: hacemos todo tipo de notas, sociales, policiales, deportes, interés general, política, etc. Hay periodistas que pueden especializarse en algunas de esas áreas.*

Entrevistador: Por ejemplo con el área del periodismo documental.

*H: Claro, yo la verdad que hoy en día no me siento tan fotógrafo. Me estoy acercando al concepto del llamado "storyteller": el contador de historias, a través de lo audiovisual. Foto y video, foto y audio, o las tres juntas. Se trata de un lenguaje más cinematográfico te diría, con respeto a los cineastas. Todo esto para mostrarlo en soporte digital. Es el periodismo visual que se viene.*

Entrevistador: El fotoperiodista ¿vos creés que está preparado para hacer el vídeo que hoy en día de alguna manera se le está empezando a pedir que haga?

*H: Ahora ya pasamos esa instancia. En el 2010 aproximadamente intentaron avanzar con esa nueva exigencia en especial porque las nuevas cámaras digitales vienen todas preparadas para hacer vídeo.*

Entrevistador: Tiene más que ver con los diarios online eso, ¿no?

*H: Sí. Hoy los están haciendo los periodistas online.*

Entrevistador: ¿Vos pensás capacitarte en ese aspecto?

*H: No, no me quiero meter en vídeo. Es todo un lenguaje nuevo al que le tengo todo mi respeto. No me gusta hacer las cosas improvisadas y todavía creo que me queda mucho por aprender de fotoperiodismo. Estoy empezando a usar de a poco el audio, grabar sonido de cuestiones que aporten a la narrativa visual fotográfica. Pero recién estoy empezando.*

Entrevistador: ¿Cuál es el punto fundamental, aparte de la cualidad técnica, que diferencia a un fotoperiodista de un periodista que hace fotos?

*H: Es abismal. Las funciones son distintas y en la práctica se da tal cual. Al llegar a una nota un reportero gráfico formado está a la expectativa, acecha. Se supone que tenés que ya traer entendido el tema o enterarte rápidamente de la situación al poco tiempo de llegar al lugar del hecho noticioso. Luego pasás al modo imagen en tu cabeza, es decir no podés pasar mucho tiempo hablando, interpretando linealmente, sino más bien interpretando cuándo, cómo y quiénes están generando la noticia. Hay que saber en qué momento se puede estar por suceder el momento que resume la noticia o el instante decisivo. En ese momento tenés que tener resuelta técnicamente la cuestión: no puede haber titubeo, si perdés el momento decisivo lo perdés casi todo. Tenés que dominar muy bien la técnica fotográfica: qué lente usar, qué ISO, si usar flash o no, dónde estar parado, y muchos etcéteras.*

*Es decir que no se puede tomar información para escribir una nota y fotografiar al mismo tiempo si queremos hacer un fotoperiodismo en su máxima expresión.*

*Me pasó con un trabajo documental que hice sobre el parto en casa de una pareja que contrató una obstetra a domicilio. Antes me tomé todo el tiempo de conocerlos, entender el espíritu de esa disciplina que respeta mucho al bebé y que no apura los tiempos del parto. La tercera vez que nos encontrarnos tomé la cámara, dejé de hablar y mi presencia debía pasar desapercibida. Inclusive si me hablaban casi no respondía: era perder ese gesto de cansancio del padre que me miraba exhausto luego de un trabajo de parto agotador. Mi mente sólo interpreta imágenes visuales.*

Entrevistador: ¿Podría el periodista instruirse en fotoperiodismo y hacer las dos cosas?

*H: No si queremos conservar esa calidad de la que hablo.*

Entrevistador: Entonces ¿por qué crees que se puede extinguir el rol del fotoperiodista si por ahora pareciese que necesitarán de una persona que haga ese tipo específico de trabajo?

*H: Simplemente porque no hay gente con poder de decisión en los medios que entienda y respete la profesión. O hay muy pocos. Hoy como todo va hacia el periodismo de inmediatez en los medios digitales ya no importa tanto la calidad sino informar antes. Y en los diarios papel cada vez se publican menos fotos que a su vez son más chicas que antes. Y para el colmo salen muy mal impresas, empeorando su legibilidad y disminuyendo el impacto.*

Entrevistador: ¿Será una forma de evolución?

*H: Para mí es involución en todo caso...*

Entrevistador: ¿Viste que no existe una educación formal en fotoperiodismo, a excepción de la Tecnicatura en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico que ofrece el Instituto Manuel Belgrano desde hacen tan sólo dos años? ¿Cómo se forma el fotoperiodista?

*H: No, el fotoperiodista se hace. Y hoy el que comienza ya tiene un piso más cerca tanto en lo tecnológico como en las nuevas exigencias cada vez más bajas de calidad profesional en especial para los medios digitales.*

*Si te ponés a pensar en el norte, hablo de Estados Unidos, la fotografía de prensa ha gozado de más estatus que en el sur, Argentina por ejemplo. Ha tenido más aliento y apoyo desde instituciones universitarias como la Universidad de Missouri con la instauración del famosísimo premio del POYI (Picture of the Year International).*

*Y que hace apenas dos años se ha incluido la categoría Iberoamérica del mismo. También el premio World Press Photo. O la revista Life o National Geographic. En el sur ha tenido menos prestigio.*

Entrevistador: Creo que si se hiciera un mejor trabajo en equipo entre el jefe de fotografía o editor, el periodista y el fotógrafo, el resultado sería un mejor y más completo trabajo. Estoy convencida. Veo claramente esos problemas de comunicación y de diferencias entre el lenguaje de periodistas y el de fotógrafos. Creo que el editor fotográfico que no hace valer el rol del fotógrafo no lo entiende. Muchas veces no se respeta el crédito de las fotos, por ejemplo. Además el editor debería poder descartar aquellas notas que pueden prescindir de fotografías que a veces parecen una burla al perceptor, ya que no aporta nada a la noticia.

*H: Estoy de acuerdo. El sistema los capta, los formatea. Y eso es porque no hay un cúmulo de experiencia compartida, es decir una carrera o asociación que nucleee y proteja nuestra actividad. Además los editores en mi diario son escasos, no pueden cubrir las distintas secciones del mismo y terminan relegando sus responsabilidades a diagramadores, cronistas, etc.*

*Es importante repasar la figura del fotógrafo freelance también, quien no cobra un sueldo y no está sentado en la oficina de fotografía de un diario aburguesado, sino que está en la calle en busca de una buena noticia fotográfica para vender al medio. Tiene una mayor formación de qué es noticia y vende si es oportuno y tiene mejores fuentes donde conseguir noticias. Pero en Mendoza nunca se alentó esta modalidad, somos todos*

*empleados con sueldo. Igual no confundamos el freelance con el corresponsal de una agencia o diario de Buenos Aires, que de alguna manera tiene asegurada la posibilidad de continuidad en dichos medios: si surge una noticia en Mendoza de relevancia nacional sabés que te van a llamar a vos que sos el corresponsal “oficial”, digamos.*

*De todos modos, para mí la pelea hay que darla por fuera de los medios. Esta es mi postura actual. Creo que los medios hegemónicos se están ahogando en sus propias fantasías de poder y no hay suficiente fuerza de unión entre fotoperiodistas como para revalorizar y ejercer lo mejor de mi profesión. La salida la veo en los medios autogestionados en especial porque los medios hoy están siendo escrutados fuertemente por la sociedad con la nueva Ley de Medios en vigencia desde el 7 de diciembre de 2012, hay como un descreimiento de la profesión en general. Hay que hacer periodismo desde la gente y no desde el poder. Así siento. Además hay una mayor sensibilidad o necesidad de buenas imágenes consecuencia de que Internet se está volviendo más masivo y de que la fotografía digital es más masiva también. Quizá ya no haya tanta diferencia entre un aficionado y un profesional de la fotografía como antes. La diferencia estaría dada por qué contar, cómo contarlo y cuán riguroso nos volvamos como periodistas.*

Entrevistador: La fotografía, en el ámbito periodístico, ¿creés que pierde su compromiso con lo documental para volverse más ilustrativa?

*H: Es una cuestión de tiempos. Hay tres tiempos a analizar: la periodicidad de la publicación (diarios, semanarios, mensuarios, etc.), el tiempo que quiera dedicarle la publicación a un determinado proceso noticioso (social, natural, biológico...); los tiempos del suceso a fotografiar (un partido de fútbol, un embarazo, un desalojo de un barrio...). Lo documental estaría más emparentado con seguir un proceso: nueve meses para un parto, noventa minutos para un partido de fútbol, etcétera. Pero también estaría relacionado con quienes están interesados en dichos procesos... un diario quizá no tanto, ya que su concepto de noticia es más*



*de lo inmediato, de cierto vértigo, va detrás de los cambios y son cuestiones de interés para mucha gente.*

*Lo ilustrativo está más relacionado con las fotos más publicitarias, armadas, creadas desde el fotógrafo, y refieren a una representación artificial de la realidad. Quizá sea lo más desdeñable de la fotografía periodística en cuanto que viola la honestidad de fotografiar lo real en cuanto a lo fáctico.*

*Me interesa hablar de lo expresivo de una fotografía en este punto: cuánto puede mostrar, y transmitir. Ahí radicaría, a mi entender, el valor periodístico de una o varias fotografías. Si le dedico más tiempo en muchos casos conseguiría que sea más expresiva.*

Entrevistador: El interés por capitalizarnos en el fotoperiodismo, ¿genera fotoperiodistas descomprometidos socialmente y con los objetivos primeros de la profesión?

*H: El compromiso social de un fotoperiodista es personal en principio. Hoy un fotoperiodista gana menos que un chofer de micro, es decir que vive una situación de precarización laboral, lo que quizá haga que tengamos que tener una segunda fuente de ingresos. Pero lo que más desconecta del compromiso social en mi profesión es la manera de ejercer el oficio: no se premia a quien genera información, a quien busque y recorra la calle para generar un hecho noticioso, o genere sus fuentes informativas a quien recurrir por teléfono para poder distinguir cuándo un hecho es adecuado como información fotográfica. Nos han confinado a una oficina donde nos pasan a buscar para llevarnos en auto a un hecho noticioso que no pensamos, con el que no tenemos un compromiso previo. Somos como paracaidistas que llegamos a un hecho, lo fotografiamos rápidamente para volver al auto que nos espera para hacer más notas exprés. Esto nos desensibiliza. Además la devolución que nuestra profesión tiene es muy poca: no recibimos la respuesta, la reacción que nuestras fotos generan en la sociedad y sus procesos.*

Entrevistador: ¿Cuáles son los límites con respecto a la ética de la comunicación fotográfica y sus modos de manipular el lenguaje visual que generan?

*H: Ética, verdad y objetividad... partiendo de la observación de mi amigo colega Matías Salgado, me puse a buscar y analizar esto de la ética del fotoperiodismo. Hasta dónde nuestra participación como generadores de información fotográfica se puede considerar ética, en el sentido de contar con fotos los hechos "tal cual son". Él cuestiona cómo una imagen fotográfica puede ser fiel a la realidad. Cree que, como yo, el fotoperiodista altera la realidad quizá desde el momento que imagina un tema para fotografiar, cuando se decide un enfoque particular. La modificación es aún mayor cuando se utilizan las intervenciones "aceptadas" del laboratorio digital (como con Photoshop: brillo, tonos, contraste, encuadre y demás) o analógico (en el momento del copiado o en el del revelado del negativo, pensemos en el sistema de zonas de Ansel Adams).*

*Según Laura Giacosa, que es la coordinadora del posgrado en Análisis Estratégico e Inteligencia Competitiva de la Universidad de Belgrano (lee) "los datos son un conjunto de factores objetivos sobre hechos de la realidad. Por lo tanto el proceso de seleccionar determinados datos del conjunto disponible ya implica la mirada y el filtro de quien lo realiza. Los datos describen únicamente una parte de lo que ocurre en la realidad. Se dice que los datos no proporcionan juicios de valor". (Continúa) "Los datos no dicen nada sobre el por qué de las cosas. Entonces no son orientativos para la acción. Necesitamos más que datos para decidir y actuar."*

*La información, por otro lado, es básicamente un mensaje. (Lee de nuevo) "Sin embargo, como nos indica la etimología de la palabra, la información tiene como objetivo cambiar la forma en que el receptor percibe algo. Por lo tanto, es capaz de impactar sobre sus juicios de valor y su comportamiento. A diferencia de los datos, la información tiene significado. No sólo puede formar al que la recibe, sino que está organizada para algún*

*propósito. Los datos se convierten en información cuando su creador les añade significado”.*

*Bien, nosotros nos dedicamos a informar. Y esa información, que nos quede claro, es tan sólo una forma de tantas (para quien trabaja en los medios periodísticos en este dar forma participan los editores o jefes que siguen un enfoque prefijado). Uno espera entonces que esa forma elegida sea abarcativa, criteriosa, estimulante...*

Entrevistador: ¿Y qué pasa con el tema de la ética?

*H: Bueno, para mí, la ética está a dos niveles: en cómo procedemos, tratando de ser muy sigilosos -¡gracias Cartier-Bresson!- tal que al tomar una foto no modifiquemos los hechos por el hecho de levantar una cámara y apuntar, y mucho menos acomodar, modificar, o sugerir intencionalmente. Y en promover la multiplicidad de opiniones y enfoques, sin creernos tener la razón.*

*Informamos, por lo tanto modificamos dando forma, dando significado. Pero los datos, que en nuestro caso serían las personas o cosas que fotografiamos, deben permanecer inalterados. Una buena propuesta sería quizá que en las notas más documentales (no en el género del retrato, por ejemplo) evitemos modificar los datos, es decir que no usemos tanto flash, que no seamos tan intrusivos, que no pidamos que alguien levante o modifique algún objeto, una postura, una emoción... y principalmente, que procuremos disponer de mayor tiempo para trabajar para una mejor calidad.*

*Si ya no nos creemos entre emisores o comunicadores y receptores o lectores el verso de que existe la verdad -disfrazada de objetividad- y por lo tanto le damos a la fotografía el lugar de “descanso” que merece, podríamos entonces estar dando paso a la subjetividad y permitir enfoques menos estilo norteamericanos, donde priman los datos, para enriquecernos con algo más europeo, donde vale lo que siente el reportero gráfico.*

Entrevistador: ¿Qué organismos se encargan de controlar y/o regular esta actividad?

*H: Somos considerados trabajadores de prensa y estamos regidos por una Convenio Colectivo en Mendoza. Además nos cabe el Estatuto Profesional de Periodista. También nos nuclea la Asociación Argentina de Reporteros Gráficos, ARGRA, que cada vez se está involucrando más con temas éticos, pero falta mucho por recorrer. Hay organismos no gubernamentales que también opinan sobre nuestra profesión, como son FOPEA -que ha elaborado un manual de ética periodística con cierto consenso nacional- y la Asociación por los Derechos Civiles, ambas operando a nivel nacional y con los cuales no tenemos mucho trato real. Pero están ahí, por si necesitamos recurrir a ellos.*

Entrevistador: ¿Constituye la fotografía desde su carácter documental un modo preciso de inmortalización, difusión y enaltecimiento del arte y la cultura local?

*H: Es una vía muy precisa de difundir el arte y la cultura. Los diarios deberían darle más importancia al valor cultural de sus archivos fotográficos, difundirlos, compartirlos con la sociedad. No sólo quedan guardados en muy baja calidad y resolución, demostrando así la caducidad de valor que tienen sus fotos al ingresar a un archivo, sino que además no se organizan muestras que acompañen procesos culturales y sociales, con muestras fotográficas o con la organización de concursos fotográficos con la sociedad, etcétera.*

Entrevistador: ¿Cómo influyó y continúa influyendo en el ámbito fotoperiodístico mendocino el cambio evolutivo que se produjo a nivel tecnología en cuanto al material de trabajo que usaban en el comienzo de sus carreras y hoy?

*H: La fotografía digital ha simplificado notablemente la técnica fotográfica. Ahora es mucho más fácil evitar errores ya que se corrigen sobre la marcha, además se obtienen fotos más nítidas en situaciones de muy poca luz. Como consecuencia, acercó el fotoperiodismo al principiante de la fotografía en cuanto a técnica aunque esto también disminuyó los estándares de calidad en el lenguaje fotoperiodístico, ya que a grandes*

*rasgos el lenguaje fotoperiodístico se enriquece cada vez que se dispone de mayor tiempo para esta labor, cada vez que se usufructúa de las distintas variables de que dispone la intencionalidad en lo fotográfico, es decir el encuadre, la cantidad y calidad de luz, velocidad de obturación, el lugar donde pararse. Esta inmediatez de lo digital que permite tener antes una foto de un evento disponible en los medios online es una de las ventajas que este nuevo tipo de periodismo busca. Ya cualquier persona puede tener acceso con un simple celular a publicar una fotografía que sea inédita, espectacular o simplemente distinta.*

*Lo digital también distrae, en parte, la mirada del fotógrafo del objeto a fotografiar al tener la tentación irresistible de mirar a cada rato la foto en el display posterior. Algo parecido sucede con la distracción que genera en la vida cotidiana el uso del celular. Antes las fotografías se resolvían en la cabeza, con el cálculo y la experiencia del fotógrafo que sentía mayor responsabilidad y presión por el posible error en la toma y por la menor cantidad de disparos factibles por los costos de los rollos y el tiempo de revelado, ansiedad y preparación que ya no se ve en los nuevos fotoperiodistas.*

Entrevistador: ¿Cuál es el rol del fotoperiodista y cómo ha ido cambiando con el tiempo?, ¿creés que tiene el fotoperiodista funciones de comunicador, de generador de hechos noticiosos, tiene derecho a comunicar información, tiene acceso al público, a la comunicación de masas?

*H: El fotoperiodista es un comunicador social que cuenta con fotos los hechos, genera y hace noticia pero quizá en algunos casos es más generador y en otros menos, más secundario, acompañando una noticia escrita. Todos tenemos derecho a comunicar información. Más aún una persona entrenada para estar muy cerca de la noticia y retratarla. El aporte de lo fotoperiodístico hoy en día es hasta sobrevalorado, sin fotos, sin visibilidad, muchas veces parece no haber noticia. Hoy todo requiere ser visto, transformado en imágenes. Estamos en el mundo de la apariencia, del Gran Hermano, de la Gran Vidriera.*

Entrevistador: ¿Las noticias son lo mismo o comunican del mismo modo con o sin imágenes, o creés son un conjunto indivisible que pierde sentido por separado? ¿Hace la fotografía un aporte fundamental a la comunicación de hechos noticiosos o podemos prescindir de ella y no perder en calidad y cantidad de información que se aporta al receptor?

*H: No creo que comuniquen lo mismo, no. Las imágenes son hoy imposibles de reemplazar, en especial porque estamos sobre estimulados con información vía celular, Internet, etcétera, por lo que muchas veces sólo se ve la fotografía, el título y el epígrafe de una noticia. La síntesis que una foto comunica es fundamental. No pierde sentido lo escrito y lo fotográfico por separado, pero juntas se potencian, se complementan. Otras veces esa complementariedad no es buena -me refiero a las fotografías que no aportan síntesis, o no son expresivas, o redundan en información que está incluida en el título o la bajada, por ejemplo.*

Entrevistador: ¿Tiene el fotoperiodista responsabilidad social y presencia autoral sobre el producto que elabora? ¿Determina si el mensaje será decodificado de un modo específico o el resultado final no cambia?

*H: Tiene la misma responsabilidad social que tiene cualquier comunicador social, la de la ética en la elaboración de un mensaje honesto y veraz. Y quizás debería entender mejor el sentido de la libertad de prensa, en el sentido que no puede permitir que los dueños de los medios pidan engañar o tergiversar la información a favor de sus intereses comerciales y políticos. La decodificación de una imagen por un lector puede o no ser la que intentó decir el fotógrafo. Por eso se intenta tener un control sobre dicho mensaje, aunque no siempre se logra.*

# **Actualidad fotoperiodística en las noticias**

# EL PAIS

## El fotoperiodismo de ‘Smartphone’

Si 2011 fue el año en que blogs y redes sociales confirmaron su capacidad para avivar protestas y mostrarlas al mundo de un modo nunca visto en los medios tradicionales, en los últimos meses han sido las cámaras de los teléfonos móviles las que han ayudado a vociferar en forma de imagen lo que está ocurriendo en el planeta.

En tiempos en que un mensaje de Twitter se convierte en noticia o fuente informativa, cada vez más profesionales recurren a la agilidad y discreción de los nuevos artilugios tecnológicos. Con ellos deciden cambiar el lenguaje visual en favor de verdades inéditas y dan lugar así a un nuevo fotoperiodismo en la era del teléfono inteligente.

Mobile Photo Group (MPG) es un colectivo internacional formado por fotógrafos de distintas disciplinas informativas y artísticas cuya herramienta de trabajo es su teléfono. Buscan dar lugar profesional a una actividad que, defienden, ni es *amateur* ni está siempre relacionada con el periodismo ciudadano.

El australiano Michael Baranovic es uno de sus fundadores. Perteneciente a la vertiente creativa del grupo, su obra se ha expuesto en museos y salas de arte de Berlín, Nueva York y Sydney. Para defender la legitimidad informativa de la fotografía móvil recupera los argumentos de su compatriota, el fotoperiodista Nick Moir, y recuerda que muchos profesionales que rechazaban el uso de la cámara digital bendicen en cambio al teléfono móvil porque, en su caso, garantiza máxima calidad técnica y favorece con su conexión a Internet la creación de una comunidad *online*.

Theodore Kaye, fotógrafo de Tayikistán y también miembro del MPG, cuenta en un correo electrónico que recurrió por vez primera a su *Smartphone* cuando viajó a la provincia china de Xinjiang para atestiguar las tensiones entre una mayoría de población de etnia han y una minoría de credo musulmán, los uigures. Su ascendencia mixta asiática y americana despertaba las continuas sospechas de la policía china, por lo que prescindir de un equipo de trabajo profesional le permitió mantener un perfil bajo.

Otros profesionales como el estadounidense Peter DiCampo también han optado por el cambio. Tras varios años viviendo en África y publicando en medios como *The New York Times* y *National Geographic*, el teléfono sustituyó a su cámara para huir de unas premisas que él considera “peligrosamente



predeterminadas” y que le hacían buscar “solo la imagen que encajara con la línea editorial del artículo a publicar”. Junto a un compañero, Austin Merrill, creó el blog *Everyday Africa*, en donde desvelan realidades más allá de la violencia y el conflicto.

Siguiendo la opinión de DiCampo, Theodore Kaye cree que la industria informativa ha terminado por generar una estética estándar que el lector ha asumido como veraz y por eso es posible acostumbrarse a un nuevo lenguaje e interpretarlo con criterio. “Nadie ve el mundo en blanco y negro o con los tonos desaturados de las imágenes de un periódico o de una revista, pero todo el mundo las entienden como reales”, argumenta.

Puede que los filtros de Instagram sean demasiado coloristas o que la composición de la imagen sea despreocupada pero ¿acaso el mundo en que vivimos es estable y simétrico?, viene a decir DiCampo en su defensa de esta nueva técnica. La reticencia cada vez es menor hacia una forma fotográfica que ha sido a menudo considerada impropia de ser objeto informativo. Durante la cobertura del Huracán Sandy TIME ilustró su portada con una rotunda imagen de Benjamin Lowy aunque su resolución no cumplía con los estándares habituales de la publicación.

En los últimos días Mobile Photo Group se debate entre abandonar o no Instagram ante sus nuevos términos de uso. “Son cambios decepcionantes -opina Michael Baranovic-. Todo usuario debería tener el control sobre sus imágenes y recibir parte de los beneficios resultantes de su comercialización, algo que parece no va a ocurrir”. Aunque ha decidido quedarse en Instagram, se convertirá en “un usuario muy escéptico, que se pensará mucho qué imágenes publicar o comentar”.

Para aquellos que se mantengan fieles a esta aplicación les recomienda incorporar una marca de agua a sus imágenes con aplicaciones gratuitas como Photomarkr. En la web del colectivo también asiste a los que hayan decidido abandonarla. Explica cómo deben eliminar todo su archivos de imágenes con herramientas como Instaport y destaca EyeEm y Starmatic como servicios alternativos a Instagram. Peter DiCampo es uno de los que se plantea el cambio: “Instagram es una plataforma imprescindible para hacer este tipo de fotoperiodismo, pero no es la única. Si pretende vender nuestras imágenes me iré a otra”, anuncia.

Fuente:

[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/06/actualidad/1357481716\\_414577.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/06/actualidad/1357481716_414577.html)

# EL PAIS

## El Supremo avala que los periodistas de Efe cubran las informaciones con cámara de vídeo

La Sala de lo Social del Tribunal Supremo ha dado validez a la decisión empresarial de la agencia Efe de que sus redactores cubran las informaciones provistos de cámaras de vídeo, según una sentencia que desestima la demanda del comité intercentros de Efe.

Efe decidió unilateralmente imponer a los redactores literarios y gráficos la obligación de utilizar la cámara de vídeo para captar imágenes y sonido en la cobertura y elaboración de sus informaciones y proceder luego a la edición y montaje de los vídeos. Esta decisión fue recurrida por el comité intercentros de la agencia, pero la Audiencia Nacional desestimó la demanda por considerar que no se había vulnerado el convenio colectivo.

La agencia Efe pactó "que cuando se justifique el particular interés de la noticia y siempre con carácter ocasional, la empresa podrá asignar tareas que impliquen la utilización del formato audiovisual para el puesto de trabajo de redactor, sin que en ningún caso esto implique simultaneidad de funciones, debiendo dar traslado por escrito al trabajador afectado con carácter previo".

Ahora el Supremo ha ratificado la sentencia de la Audiencia Nacional, señalando que la orden empresarial no entraña vulneración de la norma convencional que recoge que los puestos de trabajo de redactor, redactor gráfico y reportero de televisión no suponen cambio de funciones distintas a las que preveía la regulación pactada. El acuerdo faculta a la empresa para ordenar la cobertura de eventos con cámara de vídeo y su posterior volcado al ordenador en los casos que lo requiera el interés de la noticia.

Fuente:

[http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/06/23/actualidad/1277244010\\_850215.html](http://sociedad.elpais.com/sociedad/2010/06/23/actualidad/1277244010_850215.html)

## ‘El reportero gráfico se caracteriza por su instinto y su agudo nivel de percepción’

The Guardian publicó un extenso artículo con las reflexiones del veterano fotoperiodista Martin Argles, quien cree que, a pesar del desarrollo de la tecnología, el papel de un gráfico será siempre el de ampliar el conocimiento del mundo.

Argles repasa la historia de su profesión y las primeras revistas que ilustraron sus notas con fotos, como Life en 1936. El maestro señala que nadie sabe cuándo se acuñó finalmente el término de fotoperiodismo moderno. Sin embargo, hoy todavía se define como la ilustración de un aspecto de la vida contemporánea.

“A menudo refleja una preocupación social fuerte, a veces es muy polémico”, refirió tras añadir que esta tarea no es un arte que se pueda enseñar de forma integral. **El aprendizaje tiene que ver con el instinto y la reacción.** Se debe pensar en la foto antes de presionar el obturador. La historia de la imagen es lo que cuenta, como también la sensibilidad del tema y la composición.



1968. Fotografía: Philip Jones Griffiths / Magnum Photos

Se trata de experiencia que te enseñará a ver y a comprender información para reaccionar rápido con lo que se ve, asegura Argles. **El periodista debe agudizar su nivel de percepción**, por lo que también debe cultivar una relación natural con su equipo, una extensión de las manos y los ojos.

Al seleccionar una historia tienes que asegurarte de que nadie le haya dado el ángulo informativo que tú le quieres dar, sino no tendría sentido, asevera el experimentado reportero. También hay que pensar bien acerca de cómo el lector lo interpretará luego de ser publicado, concluye el reportero gráfico.

Fuente: <http://www.clasesdeperiodismo.com/2012/11/17/el-reportero-grafico-se-caracteriza-por-su-instinto-y-su-agudo-nivel-de-percepcion/>

# **Carrera técnica de fotografía en Mendoza**



## Carrera de: Técnico Superior en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico

***Se trata de una carrera instituida hacen dos años, la cual otorga un título con nivel de Técnico y con una validez a nivel nacional. Es la única carrera de este tipo disponible en el ámbito de la Fotografía en Mendoza, y es coordinada por el profesor Eduardo Amín.***

***Sus exigencias de cursado, al día de la fecha, son de Lunes a Viernes de 19:30 a 23:30 y sólo debe pagarse un valor único y anual de Cooperativa, y su pago en tiempo y forma brinda beneficios extra, como por ejemplo el acceso libre a la Biblioteca del Instituto.***

### ***Incumbencias del Técnico Superior en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico***

**El Técnico Superior en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico será capaz de:**

- Resolver problemas técnicos, de equipamiento, materiales y de condiciones medioambientales en el proceso de toma/realización de fotografías.
- Dirigir producciones fotográficas en las etapas de proyecto, organización, realización e impresión del material producido.
- Coordinar los recursos humanos necesarios para la implementación del proyecto, considerando los recursos económicos y técnicos disponibles, o bien la captación de los mismos.
- Ejecutar el procesamiento completo y acabado de imágenes fotográficas tanto analógicas como digitales.
- Participar en realizaciones y producciones de fotografía publicitaria y/o de diseño que requieran un particular tratamiento de la imagen fotográfica, trabajando en equipo y resolviendo problemas de la vida productiva. Valorar la fotografía como expresión cultural de distintas épocas, como posibilidad de captura de la realidad y de creación de nuevas realidades en las que se conjugan los personajes con el entorno, enfatizando la estética de la imagen.

### **Competencias**

- Gestionar el desarrollo de producciones/proyectos fotográficos considerando las condiciones del contexto, la especialidad de la producción, la calidad del producto final y el trabajo en equipo.
- Desarrollar producciones fotográficas, en las etapas de proyecto y organización, coordinando recursos humanos, económicos y técnicos en la etapa de ejecución.
- Operar equipos fotográficos, tecnología informática y de laboratorio considerando el tipo de producción y la calidad del mismo.
- Operar laboratorio considerando la aplicación de principios de la química, el tipo de producto y la calidad del mismo.
- Asesorar en materia de fotografía, de tecnología de equipos, de procesos y de materiales en ámbitos socio productivos y en vistas a la enseñanza, difusión y popularización de la fotografía y sus diversas aplicaciones.

## **Plan de estudio de la Tecnicatura Superior en Fotografía Creativa y Diseño Fotográfico**

### **Primer Año**

Diseño de Comunicación Visual I

Informática

Tecnología Fotográfica Fotografía básica, equipos y técnicas

Taller de Fotografía Creativa I Composición fotográfica en el estudio

Taller de Práctica Profesional I Fotografía ilustrativa e iluminación.

Taller de Creatividad (Técnicas de creatividad)

Psicología de la Percepción

Comprensión y Producción de Texto

Panorama Histórico -Social del Diseño, del Arte y la Fotografía I

Dibujo I

Ingles Técnico

### **Segundo Año**

Diseño de Comunicación Visual II

Diseño y Computación I

Taller de Fotografía Creativa II Composición en laboratorio y sistemas de registro.

Taller de Práctica Profesional II Fotografía aplicada y química profesional

Panorama Histórico -Social Del Diseño, del Arte y la Fotografía II

Lenguaje Visual

Problemática Sociocultural y del Trabajo

Dibujo II

Psicología Social

### **Tercer Año**

Diseño de Comunicación Visual III

Diseño y Computación II

Taller de Videofilmación (social y científica)

Taller de Fotografía Creativa III Composición en la vida real.

Práctica Profesional Fotografía directa en ambiente natural

Taller de Fotoperiodismo

Taller de Fotografía Científica y Pericial

Cooperativismo y Pymes

Formulación y Evaluación de Proyectos

Diseño Publicitario

Ética Profesional

Comunicación Medios y Nuevas Tecnologías

**Duración de la carrera: 3 años**

Fuente: [http://www.iesmb.edu.ar/ies/carrera\\_fotografia.html](http://www.iesmb.edu.ar/ies/carrera_fotografia.html)

## **Campaña de ARGRA: “Toda fotografía *tiene autor*”**



TODA FOTOGRAFIA  
*tiene Autor*



**Conocé tus derechos**

[www.argra.org.ar](http://www.argra.org.ar)

Para hacer **valer los derechos** que protegen nuestro trabajo es necesario conocerlos y para ello primero debemos reconocernos **como autores**.

La obra fotográfica tiene en la legislación argentina una protección de **20 años a partir de la primera publicación**, cuando el conjunto de las obras científicas, literarias y artísticas gozan de un reconocimiento de **70 años después de la muerte del autor**.

## Por eso queremos brindarte algunos datos importantes:

### ¿Cuál es la ley que legisla sobre el derecho de autor?

El **derecho de autor** es reconocido desde la Constitución Nacional. El artículo 17 afirma que *"Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la Ley..."*

Específicamente, es la **Ley nacional 11.723** la que le otorga al fotógrafo, como autor y creador de una obra, **derechos morales y patrimoniales** sobre la misma, exigiendo como único requisito que la misma sea original.

### ¿Qué son los derechos morales? (art.51 y art.52)

**Los derechos morales son perpetuos e inalienables.** Es decir, únicamente le pertenecen al fotógrafo/ autor, y éste no puede cederlos ni negociarlos.

Podemos distinguir entre ellos el derecho a la paternidad y el derecho a la integridad.

**El derecho a la paternidad** implica que el fotógrafo/ autor deba **ser siempre reconocido y mencionado junto a su obra**, cada vez que la misma sea exhibida o publicada.

La Ley reconoce a la persona/ individuo como único posible creador de una obra, por lo que es importante **distinguir entre fuente y autor**. La fuente es el lugar al que se puede recurrir para obtener una fotografía (una agencia, el archivo de un medio, un banco de imagen, etc.), pero una empresa nunca puede ser considerada autora de una obra. El derecho a la paternidad es un derecho personalísimo que sólo le corresponde al fotógrafo, y la distinción de la fuente no exime de la obligación de mencionarlo.

Para hacer valer este derecho, es clave que el fotógrafo deje asociado su nombre a la fotografía en el soporte en que la entregue, ya sea en el reverso de una copia impresa, o en el campo informativo del archivo digital.

- Recomendamos adjuntar la siguiente leyenda en el envío de sus fotografías:

*"De acuerdo a la Ley 11.723 se deberá mencionar el nombre del autor, adjunto a la publicación de la fotografía. Se agradece respetar la mencionada normativa"*

Este **tratamiento desigual** es un anacronismo de la legislación local que ya no tiene lugar en los convenios internacionales reconocidos por Argentina, donde la protección de todas las obras artísticas es equivalente.

**La información y la participación** son las principales herramientas para avanzar en un **reforma normativa** que no puede seguir pendiente.

Por su parte, el **derecho a la integridad** significa que el fotógrafo/ autor es **el único que puede permitir que se altere el contenido y contexto de su obra**. La misma fue concebida como una totalidad, y sólo su creador puede autorizar una modificación.

### ¿Qué es el derecho patrimonial? (art. 2)

El **derecho patrimonial** hace referencia a los beneficios económicos que la obra puede producir. El fotógrafo/autor **goza de los derechos económicos exclusivos sobre su obra**, y es en el marco de un contrato o factura donde estipula cada **autorización de uso** que le permite a un tercero.

Cuando las obras fueron hechas por encargo, la **factura** es el espacio en donde deben contenerse las especificaciones de la autorización de uso.

En el caso de las obras realizadas en el marco de una **relación de dependencia**, los derechos patrimoniales quedan sujetos a las condiciones negociadas en el contrato laboral. (art. 28)

**En ningún caso, la autorización, venta o cesión de los derechos patrimoniales, afecta los derechos morales antes mencionados.**

### ¿Cuáles son los plazos de protección de una obra fotográfica?

Las obras científicas, literarias o artísticas comprendidas en la Ley 11.723 tienen una protección de **70 años posteriores a la muerte de su autor** (art. 5), a excepción de la obra fotográfica que tiene una protección patrimonial de **20 años a partir de la primera publicación** (art.34). Cumplido ese plazo, la misma pasa a pertenecer al dominio público pagante, y es el Fondo Nacional de las Artes el encargado de cobrar un canon por el uso de las fotografías, pudiendo disponer de los beneficios económicos que de ella surgieran.

**Reformar la Ley** es un imperativo para equiparar la fotografía al resto de las artes y un reconocimiento formal a los convenios internacionales que Argentina ha firmado con posterioridad al dictado de la Ley, creada en el año 1933.

[www.argra.org.ar](http://www.argra.org.ar)

## Te convocamos a:

- 1 \*** Solicitar que se mencione tu nombre cada vez que se publique o exhiba tu fotografía.
- 2 \*** Participar de los debates en forma activa para presentar un proyecto de modificación de Ley 11.723, que contemple la especificidad de la obra fotográfica.
- 3 \*** Acercar tu consulta a ARGRA: [argra@argra.org.ar](mailto:argra@argra.org.ar)  
tel: (011) 4381.4593