

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

TESIS

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

MARIO ZAMUDIO PALMA

SITUACIÓN ACTUAL DEL FOTOPERIODISMO EN COLOMBIA

2010

SITUACIÓN ACTUAL DEL FOTOPERIODISMO EN COLOMBIA

MARIO ZAMUDIO PALMA

**Trabajo de grado para optar por el título de
Comunicador Social y Periodista**

**Director
Gabriel Aponte Salcedo
Fotoperiodista**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BOGOTÁ
2010**

Artículo 23 del Reglamento Académico de La Pontificia Universidad Javeriana:

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en su Tesis de Grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las Tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Comunicación y Lenguaje

Carrera de Comunicación Social - Coordinación de Trabajos de Grado

PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO

- Único Formato aceptado por la Facultad -

Profesor Proyecto Profesional II: Maryluz Vallejo

Fecha: _____ **Calificación:** _____

Asesor Propuesto: _____

Tel.: _____ **Fecha:** _____

Coordinación Trabajos de Grado: _____

Fecha inscripción del Proyecto: _____

I. DATOS GENERALES

Estudiante: Mario Zamudio Palma

Campo Profesional: Periodismo

Fecha de Presentación del Proyecto: _____

Tipo de Trabajo:

Teórico: _____ **Sistematización de Experiencia:** X **Producción:** _____

Profesor de Proyecto Profesional II: Maryluz Vallejo

Asesor Propuesto: Gabriel Aponte

Título Propuesto:

Situación actual del fotoperiodismo en Colombia.

II. INFORMACIÓN BASICA

A. PROBLEMA

1. ¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?

La crisis del fotoperiodismo actual, fundamentada en la ausencia de profesionales del periodismo en las redacciones, el excesivo uso de los servicios de prensa de agencias de imágenes y noticias y la aparente uniformación del gusto fotográfico y documental, hacen necesaria una reflexión sobre la situación de la imagen de prensa hoy en día. Para el caso de este proyecto, la reflexión irá acompañada por un producto que recoja técnicas, lógicas y perspectivas que componen el quehacer fotoperiodístico y también que expongan mi visión de mundo como prospecto de comunicador y de reportero gráfico.

La parte fuerte del proyecto consiste en un acercamiento al Festival de la Cultura Wayuu a través de un reportaje gráfico. Este evento será la excusa para realizar un trabajo documental de la etnia y retratarla de manera clara y atractiva. Aquí, la labor de periodista será vital para lograr contar historias a través de cada imagen y dar vida a documentos fijos que congelan un momento de la realidad; y será así mismo vital la técnica fotográfica para obtener la imagen deseada en el “instante decisivo”, como definió Cartier-Bresson el momento en el que se presenta la situación ideal para sacar una fotografía.

El reportaje gráfico, como género aparente del fotoperiodismo y como pieza documental, tiene lógicas propias, así como las tiene una columna de opinión o una entrevista. La iniciativa consiste en dar cuenta de un proceso de producción del reportaje en todas sus fases y presentar la importancia de un periodista detrás de la cámara, no de un individuo con conocimientos en fotografía nada más.

2. ¿Por qué es importante investigar ese problema?

El problema propuesto para ser investigado es importante para el oficio periodístico y para el campo profesional de la comunicación porque:

- Constituye un producto periodístico interesante tanto en el desarrollo de la investigación como en la consecución de las imágenes y su posterior selección para una eventual publicación.
- Reivindica el papel del periodista detrás de una cámara ya que exige procesos de reportería tan rigurosos como los que haría cualquier otro profesional de la comunicación.
- Pretende exponer el concepto de reportaje gráfico como un posible género del fotoperiodismo con sus propias lógicas formales y conceptuales.
- Abre el debate sobre cuestiones éticas de la fotografía periodística y su posible manipulación.
- Expone una posición en torno al debate existente entre la subjetivación interpretativa del mundo a través de la imagen y el “mensaje sin código” propuesto por Roland Barthes para explicar el afán informativo y puramente objetivo que debe tener una imagen publicable en un medio.

3. ¿Qué se va investigar específicamente?

El proyecto de grado tiene dos ejes fundamentales de investigación: el primero tendrá un enfoque básicamente teórico, en el que analizará la situación del fotoperiodismo en la actualidad, la importancia de la imagen en la prensa no como una foto ilustración –producto fotográfico que depende totalmente de un texto para tener sentido– sino como un producto con sentido propio y un “procedimiento técnico-expresivo determinante en el contexto visual de la prensa”, como diría Pepe Baeza en *Por una función crítica de la fotografía de prensa*.

Así mismo se dará cuenta del desarrollo de la fotografía de prensa y las lógicas propias de esta vertiente de la fotografía. También en este proceso habrá, y ya está en marcha, una preparación técnica en el arte de la fotografía y en los conceptos propios de este lenguaje visual en términos de: técnica y arte fotográfico, laboratorio digital e iluminación para diferentes tipos de fotografías.

La parte final de este eje teórico estará destinada al trabajo sobre los géneros Fotoperiodísticos –si los hay– desde la perspectiva técnica y mediática. A partir de entrevista en profundidad con los productores de las imágenes de prensa tanto en medios de comunicación, como en agencias de noticias y fotógrafos independientes, pretendo esclarecer el concepto de reportaje gráfico y de “género” fotoperiodístico para realizar un proceso concienzudo de categorización de las imágenes de prensa.

El segundo eje constará de dos elementos, uno teórico y la realización del reportaje gráfico de Festival de la Cultura Wayuu en mayo de 2010. La primera parte de este segundo momento del trabajo de grado será básicamente un acercamiento al festival y a todo lo concerniente a la cultura Wayuu en Colombia. La idea es hacer un proceso de investigación periodística para adquirir los elementos necesarios para plantear posibles categorías que, juntas, me permitirán contar la historia del festival en imágenes.

Para esto tengo planeado realizar varias entrevistas, investigación documental y reportería con el fin de conseguir la información necesaria y emprender mi viaje a la Guajira con un guión de lo que eventualmente voy a fotografiar y con una idea de la historia que quiero contar.

La última parte del proceso de tesis sería la realización del reportaje gráfico. Después de tener un análisis teórico sobre la situación de la fotografía de prensa en la actualidad, un estado del arte sobre técnicas, géneros y retos del fotoperiodismo contemporáneo y una documentación completa sobre la cultura Wayuu y la importancia del festival para esa comunidad indígena, así como los elementos más importantes que destaca y propone el evento, podré realizar una labor concienzuda, ética y profesional en el cubrimiento gráfico de este festival.

La idea sería estar en Uribí varias semanas antes de comenzar el festival, con el fin de identificar elementos propios de la cultura Wayuu y aspectos estructurales de su organización social. En este tiempo también podré tomar imágenes de los preparativos para el festival y de las actividades que realizan los Wayuu en vísperas del evento.

Cuando comience el festival realizaré una labor de cubrimiento periodístico utilizando las herramientas técnicas y profesionales para este tipo de actividad. Aparte del material gráfico, tomaré nota de las actividades más relevantes del evento, haré entrevistas a los personajes destacados así como a los organizadores del evento con el fin de concretar los aspectos del festival que quiero fotografiar.

El material escrito también me servirá para preparar los pies de foto, elemento fundamental en el engranaje y la contextualización de la imagen periodística y complemento del discurso gráfico en la prensa actual.

Por último, una vez tenga el material gráfico y textual en mis manos, haré un proceso de edición de las imágenes según los parámetros éticos en el periodismo gráfico –sabiendo hasta qué punto es oportuno y prudente manipular una imagen y cómo se debe hacer para no distorsionar la realidad en búsqueda de un virtuosismo técnico o de un afán estético de la fotografía– y me dispondré a elegir las mejores imágenes y a preparar la exposición de las mismas ante el jurado.

B. OBJETIVOS

1. Objetivo General: Realizar ejercicio teórico de investigación sobre la situación actual del fotoperiodismo en Colombia

2. Objetivos Específicos (Particulares):

- Realizar un reportaje gráfico de la cultura Wayuú en Uribia, Guajira.
- Identificar los errores y los aciertos del periodismo gráfico en la actualidad y comprender las lógicas éticas y técnicas del fotoperiodismo contemporáneo.
- Determinar a partir de las entrevistas si existen géneros fotoperiodísticos.
- Dar cuenta de la historia de la fotografía de prensa como testimonio y documento social tanto en el mundo como en nuestro país.
- Hacer una investigación exhaustiva sobre la importancia del Festival de la Cultura Wayuu en este pueblo indígena para concretar la historia que voy a fotografiar.
- Emplear técnicas de reportería para conseguir la mayor cantidad de datos posibles sobre esta comunidad y su organización social.
- Utilizar elementos técnicos propios de la fotografía –composición, encuadre, punto de vista, enfoque, etc.– para lograr imágenes contundentes sobre la historia y el sentido de un festival como estos.
- Editar las imágenes y realizar un proceso de curaduría a las mismas para determinar cuáles voy a presentar ante el jurado.

Bloques de contenido

1. Historia del Fotoperiodismo

- a. Fotoperiodismo en el mundo
- b. Referentes.
- c. Fotoperiodismo en Colombia

2. Situación actual de la imagen de prensa – comienzos del siglo XXI

- a. Crisis del fotoperiodismo (Homogeneidad, falta de cultura visual, agencias y competencia texto-imagen).
- b. Prácticas fotoperiodísticas (géneros, lógicas al interior de la redacción, papel del fotógrafo en la construcción de información)
- c. Dilemas éticos y estéticos (manipulación, virtuosismo y alteración de la realidad)

3. El Reportaje Gráfico.

- a. Técnicas, contenidos y estéticas del reportaje aplicados al producto.
- b. Reportaje gráfico y cultura, festivales indígenas.
- c. Aportes.

Cada eje temático tendrá acompañamiento de fuentes documentales y de testimonios de expertos en la materia.

Cuestionario

Esta serie de preguntas están diseñadas para completar el marco teórico y los conceptos necesarios para desarrollar unas bases conceptuales sólidas respecto al oficio del fotoperiodista en la actualidad e identificar las características más relevantes del quehacer de un reportero profesional del periodismo gráfico tanto en la redacción como en la calle.

Situación actual de la imagen de prensa.

1. ¿Qué es para usted el fotoperiodismo?

Crisis del fotoperiodismo (Homogeneidad, falta de cultura visual, agencias y competencia texto-imagen).

2. ¿Cree usted que hay una crisis en el fotoperiodismo? ¿por qué?
3. Se habla de una crisis de la cultura documental y de las formas de representación visuales. ¿está usted de acuerdo con eso?

4. ¿Debe ser la imagen de prensa una visión de autor o tratar de registrar la realidad de manera objetiva?
5. ¿Cómo evalúa usted el papel de las agencias y el uso de las mismas por parte de los medios?
6. ¿Cómo ve la calidad de las imágenes presentadas hoy en día por los fotoperiodistas? ¿Percibe usted una homogeneidad en el concepto y el gusto de las mismas?
7. ¿Cómo ve la cultura visual del fotoperiodismo y de los fotoperiodistas y editores gráficos en nuestro país?
8. ¿Siente usted que hay un estancamiento en la creatividad para tomar imágenes de prensa? ¿por qué?
9. ¿Por qué la imagen se ha convertido en tan solo la ilustración de un texto?

Prácticas fotoperiodísticas (géneros, lógicas al interior de la redacción, papel del fotógrafo en la redacción)

10. ¿Qué tan independiente es la fotografía de prensa como lenguaje periodístico?
11. ¿Se podría hablar de géneros en el fotoperiodismo?
 - a. ¿Qué tipo de géneros Fotoperiodísticos ha trabajado usted?
 - b. ¿Cuáles cree usted que son los géneros Fotoperiodísticos más usados en la actualidad? ¿por qué?
12. ¿Cuál es la importancia de la fotografía en el medio en que usted trabaja? ¿está de acuerdo con esa importancia? ¿por qué?
13. ¿Cuál es la función principal del fotógrafo de prensa dentro de la sala de redacción?
14. ¿Qué tan necesario es tener a un periodista detrás de la cámara? ¿por qué?
15. ¿Cómo ve usted el papel de los editores gráficos en los medios?
16. ¿Cuál debe ser para usted el perfil de un fotoperiodista en Colombia?
17. ¿Qué tan importante es para usted el pie de foto? ¿usted escribe sus pies de foto? ¿quién? ¿por qué?
18. ¿Cree usted que la fotografía de prensa se ha profesionalizado en nuestro país? ¿Por qué?
19. ¿Cómo se prepara usted para cubrir un evento? Experiencia...

Dilemas éticos y estéticos (manipulación, virtuosismo y alteración de la realidad)

20. ¿Cuáles son los parámetros éticos de un fotoperiodista?
21. ¿Cómo manejan el tema de la manipulación digital de las imágenes?
22. ¿Cómo sortean los fotoperiodistas la disyuntiva entre el derecho a la información y el derecho a la intimidad?

El Reportaje Gráfico

23. ¿Qué es para usted un reportaje gráfico?
24. ¿Cómo se hace un reportaje gráfico?
25. ¿Qué elementos técnicos y conceptuales tiene esta forma de contar historias?
26. ¿Ha realizado reportaje gráficos de eventos culturales? ¿Cómo se llevan a cabo?
27. ¿Tiene el reportaje gráfico una estética especial? ¿por qué? ¿cuál es?
28. ¿Qué le gusta del reportaje gráfico?

1. ¿Qué se ha investigado sobre el tema?

Tratamiento de la fotografía.

La imagen ha sido siempre fundamental a la hora de contar una historia, soportar un texto o simplemente generar una sensación de cercanía del lector con el lugar y el contexto de la noticia. Este poder de la fotografía, la imagen periodística por naturaleza, ha cobrado en internet una importancia aún mayor a ya que se ha convertido en la punta de lanza del concepto de multimedialidad, prioritario a la hora de hablar de un discurso informativo digital.

A partir del desarrollo de la fotografía, que se podría comparar con el del periodismo en términos de producción –de lo análogo a lo digital–, esta ha adquirido un papel más y más relevante en la industria periodística y se ha hecho casi indispensable en el desarrollo del periodismo en internet.

La primera tendencia que habría que marcar es el inminente crecimiento en el número de fotos en una publicación digital. Según un estudio realizado en 2005 por el grupo de investigación PASEET (Periodismo y Análisis Social: Evolución, Efectos y Tendencias) de la Universidad Carlos III de Madrid, “de cada diez noticias incluidas en portada cuatro llevan gráfico. Y en más del 90 por ciento de los casos se trata de fotografías”.

Con el aumento de material fotográfica en los periódicos digitales, y las ventajas que ofrece la red en términos de hipertextualidad y de acceso ilimitado a todas las páginas del sistema, existe también una tendencia a *linkear* las fotos, es decir, presentar una foto en la página principal del diario o de la publicación y generar un enlace a páginas que contienen más imágenes del suceso o del tema que se pretende tocar.

Generalmente se ofrece un enlace a agencias de noticias o a centrales de información que tienen fotógrafos en todo el mundo y pueden tomar material en situaciones que un medio local, para el caso nuestro, no podría pagar. La producción propia de material fotográfico, por ende, es también muy escasa puesto que nuestros diarios ven como una salida cómoda y rentable el hecho de comprar fotografías a agencias de noticias y presentarlas a su manera.

Aprovechando la posibilidad de publicar información de manera ilimitada en la red, los periódicos han decidido montar más de una imagen, que en términos de espacio era casi imposible en las publicaciones impresas, y se la han jugado por las galerías de fotos. Este experimento, afortunado por cierto, ha llevado a las redacciones presentar una información basada en las letras y otra basada en las imágenes, lo que resulta agradable e innovador para el lector.

A partir de la generación de galerías y de la independencia que la imagen ha conseguido del texto en el periodismo digital, han nacido subgéneros periodísticos tales como la fotonoticia, que presenta por sí misma la noticia, sin importar si va o no acompañada de algún tipo de texto.

La creación de las galerías también ha abierto una puerta importante al desarrollo de la fotografía dentro del periodismo digital: así como en algún momento se comenzó a hacer investigaciones sobre temas que no necesariamente eran actuales pero que sí ameritaban un cubrimiento escrito particular, ahora los diarios digitales han comenzado a desarrollar reportajes gráficos sobre asuntos coyunturales pero no necesariamente del día a día, o del minuto a minuto para hablar en términos de internet.

Así, temas como el conflicto armado, las pirámides o alguna investigación particular de algún medio no sólo puede ser presentada en textos escritos sino que también las imágenes pueden dar cuenta, de manera innovadora y atractiva, de una realidad.

Pero quizás el mayor avance, y la tendencia más revolucionaria de la imagen fija en internet es la infografía. Un género que podría ser descrito, tal como lo hace el profesor español Ramón Salaverría, como "una aportación informativa, en la mayoría de los casos sucesiva, que se elabora en las publicaciones digitales, básicamente visuales, pero también audiovisuales, realizada mediante unidades elementales icónicas, con el apoyo de diversas unidades tipográficas y/o sonoras, normalmente verbales".

En otras palabras, la infografía es la expresión más fehaciente de la capacidad de internet para hacer converger a todos los medios en él. La infografía consiste en montar, a partir de una o varias imágenes fijas, una historia que contenga textos, audios, enlaces y opciones de video. Aquí un ejemplo del uso que los medios le dan a las infografías para fraccionar un tema y presentarlo de manera eficaz y fresca: <http://www.esmas.com/infografias/noticias/elecciones.html>

La infografía parece tener, en principio, dos funciones específicas: primero, son las encargadas de presentar una situación que requiere de datos, estadísticas, gráficos, mapas o algún tipo de ícono gráfico de manera alternativo a innovadora para generar en el lector una sensación de fragmentación que le permite digerir la información de la manera más accesible, fácil y confiable; y la segunda es complementar algún tipo de texto y presentar datos contextuales, generalmente, de manera que el lector pueda comprenderlos más fácilmente.

Las principales características de la infografía digital son la **interactividad**, relación estrecha entre el autor y el lector para que quien digiere la información tenga la libertad de bifurcarla como desee; el **movimiento**, generado a través de animaciones y efectos digitales que dan al lector la sensación de estar más cerca de los hechos; y la **hipertextualidad**, que ofrece al lector enlaces para que complemente la información en otros sitios y se pueda enterar de más temas relacionados con el suceso.

Los temas más utilizados para recurrir a una infografía son las guerras, los eventos deportivos, las catástrofes o accidentes, las elecciones y estudios documentales pertinentes.

Tratamiento de la imagen / video en Internet.

Las tendencias de video en internet podrían hacernos pensar que esta forma de comunicar ha sido la que menos transformaciones ha sufrido en términos formales, pero también nos llevaría a decir que los dispositivos tecnológicos han hecho de la grabación de imágenes algo completamente distinto.

El video en el periodismo electrónico tiene tres tendencias claras que dan cuenta tanto del aparato formal y de la técnica audiovisual pero también reflejan la convergencia de los medios, la democratización de los contenidos en la red y las alianzas entre cadenas de tv con medios de comunicación en internet.

La primera tendencia es a grabar los acontecimientos desde cualquier tipo de soporte: concretamente, desde sus aparatos móviles. La nueva tecnología de los celulares y la facilidad de estos dispositivos para almacenar datos de video y publicarlos en la red casi que instantáneamente ha desarrollado una ola de reporteros ciudadanos grabando a diario el acontecer local y nacional y generando contenidos audiovisuales bastante mediocres pero muy efectivos.

Por otro lado, la increíble capacidad de acceder a internet y la promesa casi cumplida de la gratuidad y la libertad de publicación y descarga han hecho del soporte una referencia clara de la que se alimentan los medios: sucesos curiosos, noticias insólitas y parodias montadas en la red son tomadas por los medios de portales como *youtube* para ser publicados.

Los derechos de autor, como característica importante no sólo de esta página sino de varias en las que la producción es colectiva y casi indiscriminada, ya casi ni importa, puesto que la idea es hacer parte de la red y alimentar un sistema que pretende dar un sentido al caos en que fue creado.

Por último, la tendencia principal de los medios de comunicación en internet de nuestro país es la de crear alianzas – *elespectador.com* con *caracol* y *eltiempo.com* con su filial *city tv* – para tomar imágenes y utilizarlas a su antojo. Esto va en detrimento de una estética audiovisual propia de internet y sigue retrasando la emancipación del video para internet del video hecho para televisión.

A Dios, que me regaló la vida otra vez para poder seguir haciendo lo que me gusta. A mis papás, que se entregaron para que yo lograra esta meta tan importante. A los profesores, que hicieron que me apasionara por esta profesión y decidiera dedicar mi vida al oficio periodístico.

ÍNDICE

1. [Introducción](#)
2. [Historia del fotoperiodismo](#)
3. [Historia del fotoperiodismo en Colombia](#)
4. [Situación actual de la imagen de prensa en Colombia](#)
 - 4.1 [Crisis del fotoperiodismo](#)
 - 4.2 [Prácticas fotoperiodísticas](#)
 - 4.3 [Ética y estética en el fotoperiodismo nacional.](#)
5. [Retos](#)
6. [Bibliografía](#)
7. [Anexos](#)

El trabajo de grado que se presenta a continuación tiene como objetivo principal hacer un análisis de la situación actual de la fotografía de prensa en la actualidad. Hacen parte de esta investigación un exhaustivo recuento histórico sobre la evolución del fotoperiodismo tanto a nivel mundial como en nuestro país.

A partir de esta pesquisa y de los resultados obtenidos se genera un proceso de análisis sobre la situación actual del reportero gráfico en Colombia a partir de cuatro categorías básicas:

La primera aparece bajo el nombre de crisis del fotoperiodismo y pretende dar cuenta de situaciones culturales, políticas y económicas que llevan a que el fotoperiodismo de hoy corresponda a lógicas comerciales más que a dinámicas conceptuales y periodísticas. Allí se pondrán en cuestión temas como las agencias fotográficas, la independencia del lenguaje fotoperiodístico y los parámetros visuales de una auténtica imagen de prensa.

El segundo momento de análisis teórico del trabajo de grado tiene por objetivo dar cuenta de las prácticas fotoperiodísticas, es decir, las lógicas que juegan a diario en los lugares donde se produce la información publicable: las redacciones. Allí están en juego el papel del fotógrafo, su preparación para desempeñar un cargo dentro del equipo periodístico y la articulación que exista entre él y su editor gráfico, un personaje fundamental en la defensa de la gráfica informativa.

La tercera categoría llevará al análisis de la ética y la estética en el periodismo gráfico colombiano. Allí, se dará cuenta de las formas de manipulación de la imagen, tanto en campo como mediante herramientas digitales, y sus implicaciones éticas. Aquí también se presentarán ejemplos relevantes sobre la excesiva intervención de imágenes periodísticas que se realiza en los medios de comunicación.

A manera de conclusión de la investigación y del análisis teórico, se presentarán una serie de retos que la realidad impone al fotoperiodismo colombiano, no sólo desde la parte técnica –que involucra manejo de herramientas, inclusión a la era digital y conocimientos multimedia –sino también desde la parte conceptual, periodística y ética. El fotógrafo de prensa es un periodista que habla a través de su cámara, esta es la tesis que el autor pretende demostrar a lo largo del trabajo de grado que se presenta a continuación.

El trabajo de grado tiene a su vez una propuesta práctica. Se anexa a la investigación teórica un reportaje gráfico realizado en el municipio de Uribia, en la media Guajira, con motivo de la versión 24 del Festival de la Cultura Wayuú. Se presentará también un producto multimedia y la justificación periodística del tema.

I. Historia del Fotoperiodismo

La fotografía de prensa hace parte de la cultura documental como una posibilidad de retratar aspectos de la condición humana que tienen algún valor periodístico, así que su historia nace también en el desarrollo del documentalismo, que es la primera forma de "participar visualmente del nacimiento de la historia inmediata¹."

La invención de la fotografía y los métodos técnicos que posteriormente se desarrollaron en los años 30 y 40 del siglo XIX abrieron la puerta a los fotógrafos y los lanzaron a la calle. De las ya antiguas imágenes de estudio, hechas con una cámara inmensa y con exposiciones muy largas (con el daguerrotipo el tiempo de exposición promedio era de 8 horas y media por foto), pasaron a los "laboratorios ambulantes", que podían ser trasladados con relativa facilidad.

Esto catapultó el desarrollo de la fotografía documental, pues más allá de los imponentes paisajes que captaban los lentes de Robert Howlett y Kingdom Brunel, el 'pintor-fotógrafo' pudo transmitir, por ejemplo, la realidad de los obreros encargados de construir el Crystal Palace de Londres en 1854.

El movimiento en la calle, la construcción de grandes obras de arquitectura, los eventos sociales más importantes de la élite parisina y londinense se convirtieron en el plato fuerte de los fotógrafos de mediados de siglo XIX. Después de tomar las imágenes y de imprimirlas en albúmina, las ponían a disposición del público a manera de grabados o litografías. Algunas gráficas alcanzaron a tener cien mil reproducciones, lo que constituía un gran negocio para los nacientes profesionales de la imagen.

Sin embargo, y más allá de lo lucrativo de la industria que apenas comenzaba a brotar, fue el registro de la guerra el gran legitimador de la fotografía documental: "La llegada de la fotografía arrollará estas formas ya que, de entrada, es considerada totalmente objetiva y verídica. Su testimonio nunca es puesto en duda; será así el 'testimonio fiel' de todos los hechos importantes²."

La guerra de Crimea (1853-1856), la guerra de Secesión en los Estados Unidos (1861-1865) y la *Commune* de Paris (1871) fueron vistas por la sociedad a través del lente de los fotógrafos y la magia de los dibujantes y grabadores, quienes convertían esta pieza fotográfica en una ilustración que más tarde aparecería en los periódicos.

¹ Pierre-Jean Amar. El Fotoperiodismo. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2005,

² *Ibíd.*

La guerra de Crimea permitió la aparición del primer esbozo del reportaje fotográfico. Los fotógrafos Carol Szathmari y Roger Fenton (1819-1869) contribuyeron con excepcionales documentos de los enfrentamientos entre los rusos y los turcos, franceses e ingleses. La atmósfera del conflicto no fue muy bien retratada debido a los tiempos de exposición que debían utilizar los fotógrafos, por eso se dedicaron a captar retratos de oficiales y escenas fijas de los campamentos ingleses, principalmente.

Más tarde, “las vistas dibujadas de Constantin Guys hechas a partir de daguerrotipos de Penron para la *Illustrated London News* son, según Baudelaire, "cuadros vivientes y sorprendentes calcados de la vida"³

La Guerra de Secesión fue un evento retratado por más de trescientos fotógrafos. Como la tecnología no había avanzado, la lógica de captura de imágenes fue la misma: Mathew Brady y los otros enviados se dedicaron a hacer retratos de soldados después de la batalla. Tan solo 2 fotografías –El refugio del francotirador, tomada en Gettysburg en 1863 y La cosecha de la muerte de Timothy O'Sullivan– narraron el verdadero horror de la guerra. A partir de estas imágenes, “la fotografía comienza a implicar un juicio moral sobre los sucesos que relata⁴”.

Finalmente, en la *Comunne* de París los periódicos como *L'illustration* o *Le Monde illustré* seguían reproduciendo grabados de escenas frías y retratos fuera de contexto sin lograr un real acercamiento a la guerra; pero el fotógrafo oficial Adolphe Thiers, Eugene Appert inventó varios fotomontajes que falsificaban la realidad. “Las cabezas de los 'communards' fotografiados en prisión o luego de la ejecución, reemplazan a las de los personajes que posan en los decorados⁵”.

En marzo de 1880 apareció en el *Daily Graphic* de Nueva York la primera fotografía de prensa. No fue la primera imagen en un medio impreso pero sí la que se reprodujo a partir de un medio mecánico, y no producto de un grabado o una ilustración como sí lo eran las imágenes publicadas en el *London Journal* en los años 50 del siglo XIX.

Esta imagen constituyó el inicio de una tradición que hoy continúa vigente, pero también fue el resultado de un proceso técnico que, a partir de la invención de la fotografía, permitió el desarrollo conceptual y simbólico de la imagen. La historia de la fotografía es la historia de su desarrollo técnico, y los profesionales de la imagen han

³ Op. Cit.

⁴ Op. Cit.

⁵ Op. Cit.

ido mejorando su forma de retratar el mundo conforme han tenido mejores dispositivos para hacerlo.

Los últimos 10 años del siglo XIX se caracterizaron por el auge de una nueva técnica y la publicación de varias imágenes en periódicos de todo el mundo. “En el otoño de 1896 empezó a publicarse la revista *Paris Moderne*, que incluía fotografías, tomadas con cámara oculta, de la vida parisina. También la revista francesa de deportes *La Vie au grand air*, fundada en 1898, incorporó muy pronto los reportajes fotográficos⁶”.

A fines de este siglo, España también conoció sus primeras fotografías de prensa. Fue en la “guerra de Marruecos, en cuyo conflicto destaca la presencia de Enrique Facio, y a las guerras carlistas, entre quienes destacan los reportajes de Charles Monney y Antonio García.⁷”

Los registros que de la guerra hacían semanarios como *La Ilustración Española y Americana* eran, sin embargo, “artificiales y no mostraban sino poses o actitudes de los protagonistas sin reflejar, al menos como los entendemos en la actualidad, la verdadera dimensión de los acontecimientos⁸”

En Estados Unidos, mientras tanto, fue Jacob Riis (1849-1914) el pionero del uso de la fotografía con fines periodísticos y sociales. Este joven danés llegó a América buscando trabajo como carpintero pero se encontró con el *New York Evening Sun* en 1874 y allí comenzó una carrera como reportero policial que continuaría en varios medios de esta ciudad. Riis fue el primer fotógrafo en utilizar este lenguaje como un medio para la crítica social: su obra “Cómo vive la otra mitad”, realizada en 1890 para el *New York Tribune*, es considerada como un modelo para mostrar las situaciones marginales de la clase media y alta de una sociedad⁹.

Además, Riis se convirtió en un pionero de la fotografía al ser el primer periodista estadounidense en utilizar el flash en sus imágenes, lo que le permitió hacer tomas nocturnas y retratar por ejemplo la Calle Mulberry, centro del crimen en la Nueva York de fines del XIX. En febrero de 1888 el *New York Sun* publicaba su ensayo "*Flashes de*

⁶ Eulàlia Fuentes. *¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras?* [on line]. "Hipertext.net", núm. 1, 2003. <<http://www.hipertext.net>> [Consulta: 28/01/110]. ISSN 1695-5498

⁷ Antonio PANTOJA CHAVES. «Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España». *El Argonauta Español*, Número 4 - 2007

<http://argonauta.imageson.org/document98.html>

⁸ *Ibíd.*

⁹ Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.

los tuburiales: imágenes tomadas en sitios oscuros por el proceso de luz" ("*Flashes from the Slums: Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process*")¹⁰.

En los últimos años del siglo XIX, eran ya muchos los encargados de retratar el mundo para las publicaciones más importantes de Europa y Estados Unidos, pero sin duda fue Jean-Eugene Atget (1857-1927) el gran documentalista de finales de este siglo y principios del XX. "Sus fotografías hechas en una placa de 18cm * 24cm, tomadas de día con una gran cámara de madera con pie, nos muestran París bajo todos sus aspectos: sus monumentos, sus estatuas, los pequeños oficios, las prostitutas en los burdeles."¹¹

A pesar de que el afán de Atget era únicamente comercial, pues tenía una precaria situación económica y se veía obligado a tomar fotografías por dinero, él construyó sin darse cuenta "un inventario de París de finales del siglo XIX"¹².

Su obra finalmente llegó a Estados Unidos en la década del 20 y se convirtió en uno de los fotógrafos más estudiados en este país.



Eugène Atget, "La Cirque", ca. 1900

El fenómeno que inauguró el siglo XX en la fotografía de prensa fue la 'scoop' o foto de actualidad. La noción cada vez más periodística de la imagen, considerada entonces en relación con algún acontecimiento con un "cálido interés", daba al lector la impresión de que participaba en las acciones dramáticas sin correr ningún riesgo. La acción integradora de la naciente fotografía de prensa constaba en acercar lo ajeno, lo extranjero, y hacerlo familiar¹³.

El espacio que poco a poco iba ganando la fotografía dentro de los periódicos era destinado para publicaciones semanales o mensuales, como las alemanas *Das Illustrierte Blatt*, *Frankfurter Illustrierte* y *Weltspiegel* entre 1905 y 1912, y la prensa

¹⁰ En http://es.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis#Carrera_period.C3.ADstica

¹¹ Op. Cit. Pág 47

¹² Artstudio Magazine. Biografía de Eugene Atget. Febrero 15 de 2003. Consultado el 9 de febrero de 2010 <http://www.artstudiomagazine.com/maestros/eugene-atget.html>

¹³ Op. Cit. Pág 51

diaria fue la última en adoptar este nuevo lenguaje. Los diarios eran reticentes a utilizar la imagen fotográfica y sólo la adoptaron para “ilustrar un papel” mientras que publicaciones más reposadas optaban por una continuidad de imágenes que evidenciaban el poder de la fotografía como documento social.

La bomba lanzada por el anarquista Mateo Morral contra el rey Alfonso XIII el día de su boda constituyó el punto de inflexión en la fotografía de prensa en España. El 31 de Mayo de 1906, Eugenio Mesonero Romanos logró captar el instante en que el artefacto explotó y, gracias a una feliz casualidad, “demostró la capacidad técnica y la destreza del reportero por detener el tiempo de los acontecimientos, para captar el instante preciso de la situación.”¹⁴



Con Lewis Hine(1874-1940), otro importante periodista que entre 1908 y 1914 realizó importantes reportajes sobre la explotación infantil en Estados Unidos y sobre la vida en los suburbios, comenzó a crecer el fenómeno de los reporteros gráficos en norteamérica. Aún así, no fue un comienzo afortunado, pues su reputación era deplorable y eran considerados por el gremio periodístico como simples criados sin iniciativa¹⁵.

Giselle Freund (1908-2000) narra en su libro “La fotografía como documento social” la situación del fotógrafo de la primera década del siglo XX en América así: “El nuevo oficio atrae a gente sin cultura, que cree haber encontrado en ese oficio fácil de aprender un medio para ganarse la vida sin preparación”.

El final de esta etapa de consolidación y descubrimiento de la noción y la lógica del fotoperiodismo terminó como no podría ser de otra manera, con la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el primer gran evento fotografiado. Las imágenes fueron utilizadas en su mayoría como propaganda de los países en conflicto, y “fueron

¹⁴ Op. Cit. Pág 6

¹⁵ Ibíd.

controladas por los servicios fotográficos del ejército, que aparte de registrar sus grandes hazañas, se encargaban de ocultar la cara oscura de la guerra¹⁶”.

A pesar de la cantidad de eventos que no pudieron ser fotografiados y de la desinformación sobre este conflicto, la Primera Guerra Mundial dejó una gran lección al mundo de la imagen de prensa: para el final de la guerra, los periódicos más importantes del mundo tenían ya conformados grupos de fotoperiodistas, encargados de entregar información veraz sobre los acontecimientos.

La década del 20 constituyó el nacimiento del fotoperiodismo, propiamente dicho, en el mundo. El florecimiento de las artes y las letras en Alemania, de la mano de artistas como Erich Salomón (1886-1944); el auge del retrato fotográfico en Francia y los avances tecnológicos en Inglaterra y EUA fueron el caldo de cultivo de la emancipación de la prensa gráfica: a partir de entonces, “el reportero-fotógrafo tratará sólo su tema. Es un verdadero periodista que utiliza la imagen fotográfica para transmitir la información así como otros reporteros utilizan la escritura, la radio, el cine o más tarde la tv.”¹⁷

El mundo conoció el poder de la imagen de manos de revistas ilustradas como *Münchener Illustrierte Presse* y el *Berliner Illustrierte* que, primero en Alemania y luego en el resto del mundo, inauguraron una nueva forma de ver la realidad, una nueva forma de conocer lo que pasaba en los rincones de la tierra. En estas revistas “desaparecen cada vez más los dibujos para dejar sitio a las fotos que reflejan la actualidad”¹⁸

La ya conocida revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung*, creada en 1918 y cuyo precio al público era de tan solo 25 pfennig, llegó a tener en esta década un tiraje superior a las 2 millones de copias, lo que generó un gran auge no sólo en el público sino en los productores de información para contratar fotoperiodistas y publicar sus imágenes.

La década del 20, denominada por Giselle Freund como la “Edad de oro del fotoperiodismo”, se caracterizó por varios factores que influyeron en el desarrollo de la

¹⁶ Jorge Pedro Sousa. Historia crítica del fotoperiodismo occidental. Comunicación social ediciones y publicaciones. Sevilla. 2003.

¹⁷ Pierre-Jean Amar. El Fotoperiodismo. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2005,

¹⁸ Op. Cit.

profesión. En primer lugar, la abundancia de nuevas publicaciones y el afán de estas por obtener primicias hicieron del oficio prácticamente una guerra. “Las agencias de prensa que se dividen el mundo de la información a principios de siglo –Havas, Reuter y Wolf– agrandan los diarios y desencadenan una guerra sin piedad para obtener la información en primicia¹⁹”

Esto hizo, a su vez, que los fotógrafos fueran considerados como estrellas, debido a la clase social de donde provenían estos nuevos *gentlemen photographers*: la burguesía y la aristocracia europea.

Las relaciones de estos nuevos exponentes de la fotografía de prensa, entre quienes se encuentra el famoso reportero Erich Salomón –en ese entonces, 1928, reportero de *Berliner Illustrierte*–, con los redactores y con sus jefes comenzaron a ser de mayor igualdad. El interés de las revistas por conseguir imágenes primicia –ligadas al sensacionalismo en su gran mayoría– hacía que el papel del fotógrafo en la redacción cobrara un mayor valor y que este fuera visto como un profesional y no como un esclavo del medio.

Las fotografías de juicios en los tribunales alemanes causaron sensación en la sociedad bávara. Imágenes aterradoras de ejecuciones y de acusados suplicando piedad llenaron también las páginas de diarios en Europa y en Estados Unidos, gracias a dos adelantos técnicos que revolucionaron el mundo de la fotografía: la aparición de la cámara ERMANOX y la creación de la foto cándida.

La imagen que vemos a continuación fue tomada por Erich Salomon en un tribunal de Berlín en 1928. Aquí, “el “Dr Erich Frey, famoso abogado penalista berlinés, interroga a un testigo durante el juicio de una banda de gansgster que se llamaban a sí



¹⁹ Op. Cit.

mismos “Inmertreu” (siempre leales)²⁰”. La foto fue tomada con una cámara ERMANOX, que permitía capturar imágenes en interiores sin necesidad de utilizar el flash. Su técnica usada fue la cámara cándida, que consistía en realizar imágenes sin que nadie se diera cuenta, escondiendo la cámara en alguna parte del cuerpo o ubicándose en lugares donde nadie los pudiera ver.

El desarrollo de la fotografía de prensa alejó cada vez más a los fotógrafos de las imágenes de retratos oficiales, de los grandes actores, de los líderes del momento. “No son ellos quienes aparezcan en las revistas ilustradas, sino que también saldrán temas referentes a la vida cotidiana de las masas populares²¹”.

Las corporaciones sociales, como la Agrupación socialista de Villalgordo del Júcar fotografía por Luís Escobar en 1920; las competiciones de las clases populares y los eventos artísticos y manifestaciones culturales de los menos favorecidos se convirtieron en el diario vivir de los fotógrafos de la época. Imágenes de grupos barriales, de amigos en reuniones o del trabajo diario de la clase popular “reflejaban los gestos llenos de vida intensa, el grado de concienciación y educación obrera en unos rostros que llevan impresos el duro trabajo diario²²”.

Pero este afán humanista por contar la realidad de los más necesitados se vio cercenado por la lucha política entre las naciones más importantes de la época, Estados Unidos y Alemania. Esto hizo que estos dos países dejaran de ser potencias fotoperiodísticas y dieran paso a la creación de conocimiento en otras latitudes.

Tras el descalabro de la bolsa de Nueva York en 1929, el desarrollo de “la gran depresión” y la crisis de los desempleados en Alemania el mundo entró en conmoción. Las duras sanciones impuestas por el mundo al ex imperio alemán tras la I guerra mundial, y los más de 6 millones de desempleados que tenía esta nación permitieron el acceso de Adolfo Hitler al poder.

Con la llegada de Hitler, “se cierra abruptamente la mentalidad democrática que se venía manifestando en la prensa ilustrada alemana. Se queman públicamente en Berlín los libros de los escritores más conocidos. Miles de personas, entre ellos la elite

²⁰ Erich Salomon y la Candid Photography en <http://reportajefrafico.wordpress.com/el-periodo-de-entreguerras/erich-salomon-y-la-candid-photography/>

²¹ Op. Cit.

²² Op. Cit.

intelectual y artística, huyen al exilio. Los que no llegan a escapar a tiempo acabaran encerrados o muertos en un campo de concentración²³”. Las comunicaciones quedan en manos de Heinrich Hoffmann, amigo personal y fotógrafo de Hitler, quien crea “crea las estructuras necesarias para que todas las imágenes del Führer y de los sucesos oficiales las realicen sus empleados y sean redistribuidas en La prensa mundial²⁴”.

Todos los fotógrafos que habían creado el fotoperiodismo moderno en Alemania huyeron llevándose su ideas al extranjero y generando una transformación decisiva en la prensa ilustrada de países como Francia, Inglaterra y USA.

La presencia de fotógrafos y periodistas alemanes tuvo gran influencia en Francia. Este país ya estaba viviendo, desde mediados de la década, una evolución periodística notable y la llegada de intelectuales dio la pauta para una nueva forma de abordar el fotoperiodismo. En 1926 nació la revista *Match*, y poco después Gaston Gallimard y Florent Fels crearon *Voilà*.

Lucien Vogel dio vida en 1928 a la revista *Vu*, una publicación que bajo el lema de “poner al alcance del ojo la vida universal” abarcó la realidad de una forma especial: rompió con el esquema de la fotografía aislada –que había marcado el sendero del fotoperiodismo hasta aquí– y se decidió por el reportaje gráfico, tanto así que aparecieron 60 fotos en su primera edición²⁵.

El editorial de este primer ejemplar declaró así su llegada al mundo del fotoperiodismo mundial:



²³ La fotografía de prensa. En *Mirada absoluta*. Consultada el 10 de febrero de 2010 en http://www.newsmatic.e-pol.com.ar/index.php?pub_id=87&sid=444&aid=1596&eid=1&NombreSeccion=Portada&Accion=VerArticulo

²⁴ Op. Cit.

²⁵ Núñez Hernández, Leticia, "Un paseo por los inicios del fotoperiodismo mundial", en *Revista Mexicana de Comunicación*, Núm. 52, México, enero / febrero, 1998, 39- 43 pág.

Vu unirá al público de todo el mundo (...)y pondrá al alcance de todos la vida universal (con) páginas repletas de fotografías. No existe entre nosotros un periódico ilustrado cuya lectura traduzca el ritmo precipitado de la vida actual (...) Animada como una hermosa película, Vu será esperada cada semana por todos sus lectores.

Vu, 21 de marzo de 1928, pág 11

La revista tenía un marcado sentido político de izquierda. Para el creador, *Vu* debía ser “tanto una forma de expresión como un medio de acción”. Lucien Vogel logró poner en el mismo lugar a las mejores plumas y los mejores fotógrafos de Europa: Henri Cartier-Bresson, André Kertetz, Germaine Krull y Robert Capa, y llenó sus páginas con “imágenes poéticas, estéticas, humorísticas e informativas puestas en escena por Alexandre Libermann²⁶”.

El año 1936 estableció un punto de inflexión en la historia del fotoperiodismo. La creación de la revista LIFE por parte de Henry Luce y el inicio de la Guerra Civil española marcaron el destino de la reportería gráfica, permitieron la creación del fotoperiodismo de autor como una expresión de libertad y creatividad que se otorgaba a los fotógrafos.

La Guerra Civil española estalló el 17 de junio con la sublevación militar de los republicanos y el nacimiento de un bando nacional, que daría como resultado el ascenso del general Francisco Franco al poder y el establecimiento de una dictadura de casi 40 años, que sólo terminó con la muerte del dictador.

Este evento tuvo principal relevancia tanto en la historia del mundo como en la forma de retratarlo. La barbaridad de la guerra, en la que se experimentaron técnicas de la muerte, que después serían usadas en la II Guerra Mundial y que provocaron casi un millón de víctimas, fue documentada como nunca antes en la historia de la imagen

²⁶ Op. Cit.

periodística. Con la Guerra Civil Española, “la fotografía bélica de prensa alcanza un estatuto de nivel informativo y documental indiscutible en todo el mundo.”²⁷”

La implementación en campo de la nueva cámara Leica (1925), así como la creación de películas más sensibles y modelos cada vez más portátiles permitieron el acceso de reporteros gráficos de todo el mundo a los campos donde se libraba la batalla.

El profesor Antonio Pantoja Chávez de la U. de Extremadura narra así la importancia de la Guerra Civil para el periodismo gráfico en España: “A diferencia de otros recursos, la fotografía se nos presenta como un resorte muy activo que permite recordar, a partir de su contemplación, los principales hechos y protagonistas de esos años. El recuerdo de los desastres de la guerra, de un conflicto que fracturó a la sociedad española, no habría llegado de forma tan nítida a nuestro presente de no ser por la seducción y el impacto que la imagen fotográfica ha causado en la mirada de los españoles”.

Este conflicto también suscitó gran controversia en el desarrollo ético de la fotografía de prensa. El mundo tomó partido en la guerra, y mientras los que luego serían los aliados trataron de defender la república, los gobiernos totalitarios de Italia y Alemania apoyaron decididamente a los nacionalistas encabezados por Franco. Así que mientras en los diarios italianos y alemanes se publicaban fotos tomadas por reporteros del bando del general a fines de los años 30, el resto del mundo veía el horror de la guerra a través de los lentes de Robert Capa (1913-1954), Gerda Taro (1910-1937) y David Seymour (1911-1956).

Al interior del país también se generó un fenómeno de polarización. Mientras que revistas importantes de la segunda república como *Estampa*, *Crónica*, *Blanco y Negro* o *Mundo Gráfico* cambiaron sus contenidos para centrarse en la información bélica, el círculo institucional del bando franquista creó publicaciones como *Fotos*, *Revista* o *Destino* para generar una plataforma propagandística fuerte.

En este momento de la historia nació el concepto de “fotoperiodismo por una causa”. Los reporteros extranjeros se enlistaron rápidamente en los servicios de propaganda de la república apostando claramente por una causa y denunciando los abusos en cada reportaje gráfico. Algunos fotoperiodistas extranjeros se enlistaron en el bando

²⁷ Juan-Franciso Torregrosa Carmona. La fotografía de prensa una propuesta informativa y documental. Editorial Dykinson. Madrid, 2009.

nacionalista pero nunca alcanzaron la calidad de sus homólogos republicanos y siempre mostraron imágenes del conflicto frías y distantes. Revistas de la talla de *L'Illustration*, *Regard*, *Life* o *Arbeiter Illustrierte Zeitung* evidenciaron rápidamente la barbaridad del ejército de 'el general' y la irrisoria defensa de los republicanos.

También publicaciones anarquistas como *Mujeres Libres* o *Tierra y Libertad* dieron cuenta del totalitarismo del régimen venidero y vaticinaron un periodo que duraría 40 años desde la victoria de Franco en 1939.

La Guerra Civil española consolidó la labor del reportero de guerra y presentó al mundo figuras que marcarían la historia del fotoperiodismo moderno como Robert Capa, David Seymour o Gerda Taro. Sus imágenes fueron el modelo para varias generaciones y su legado se extendió hasta nuestros días.

En *Miliciano abatido en Cerro Muriano* o *Muerte de un miliciano*, Robert Capa nos enseñó que “si la foto no funciona, es porque no estás suficientemente cerca”. Esta teoría le costó la vida en Vietnam años más tarde, pero también le valió ser reconocido como el “mejor



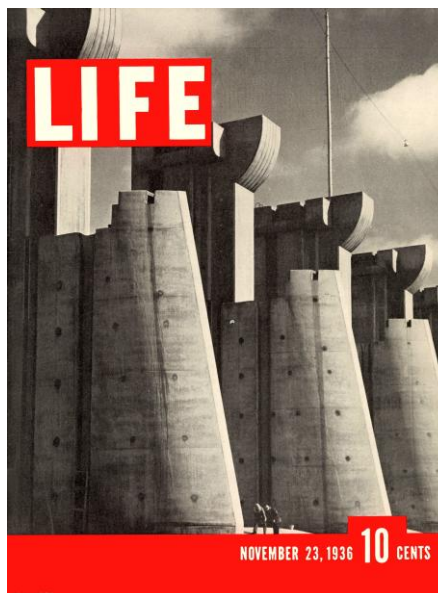
reportero de guerra del mundo” y retratar momentos inolvidables de la historia dando cuenta del horror de la guerra desde una visión de mundo vertical y un arrojo extraordinario.

El 23 de Noviembre de 1936, día en que nació la revista gráfica más importante de todos los tiempos, Henry Luce enunció en su primera edición el credo de *Life* así:

Ver la vida, ver el mundo, ser testigo visual de los grandes acontecimientos; observar el rostro de los pobres y los gestos de los poderosos; ver lo extranjero –máquinas armadas, muchedumbres, sombras en la selva y

sombras en la luna—; ver el trabajo del hombre –sus pinturas, su rumbo, sus descubrimientos—; ver las cosas escondidas tras los muros y habitaciones, cosas peligrosas que aparecen; ver y sentir placer de ver; ver y ser invadido; ver y aprender; de este modo, ver y que se nos muestre son ahora el deseo y la nueva ansia de la mitad del género humano²⁸.

La primera edición de Life contó con un tiraje de 446.000 ejemplares, y poco a poco fue llamando la atención del público estadounidense. La primacía de la imagen –el texto era tan solo un complemento de la foto en cada página de la revista–, la calidad de la reproducción, el papel en que estaba impresa la revista y la inclusión del color en sus páginas hicieron que esta publicación se convirtiera en la preferida de los lectores y que el fotoperiodismo contara con las condiciones precisas para su pleno desarrollo.



Como autora de la imagen portada de la primera edición de Life, el mundo conoció a Margaret Bourke-White (1904-1971). Esta fotógrafa se inició en la década del 20 en la revista *Architecture* haciendo trabajos de fotografía de grandes edificaciones, muestra de eso es la foto que aparece en la primera edición de *Life*.

Henry Luce la llevó a trabajar a la revista *Fortune* y en 1929 y, con la creación de *Life*, se convirtió en la “primera reportera gráfica acreditada por la armada estadounidense cuyo objetivo fue testigo de las imágenes estremecedoras de los campos nazis de exterminio, en el momento de su liberación por los aliados durante la II Guerra Mundial. Ese documento quedaría plasmado para la posteridad en su obra “The Living Dead of Buchenwald²⁹”.

²⁸ Op. Cit.

²⁹ Margaret Bourke-White, La mirada de grandes maestros en www2.uah.es/fotohistoria/Docs/BOURKE-WHITE,Margaret.doc

Sus reportajes de la Segunda Guerra Mundial, la India de Gandhi y Sudáfrica la convirtieron en una exponente del periodismo fotográfico arriesgado, creativo, artístico y comprometido.

Life además marcó la pauta para la creación de nuevas revistas que apostaban al lenguaje fotoperiodístico por encima de la palabra escrita. En 1937 nació *Look*, una publicación menos preocupada que *Life* pero con el mismo afán de testimoniar las aventuras humanas.

En Francia, de la mano del increíble trabajo del maestro Henri Cartier-Bresson, Jean Prouvost retomó el periódico deportivo *Match* y lo transformó en una revista con información general que expresaba lo mejor del reportaje gráfico francés: un carácter más sugestivo, más poético, más sutil y menos preocupado por el poder y las caras del mismo (en la coronación del rey George VI, Cartier-Bresson se preocupa más por los espectadores menos privilegiados de la escena que por el suceso en sí mismo).



El periodo de entre guerras estuvo marcado, además, por un inmenso talento de fotógrafos provenientes de Rusia, pero que fueron censurados bajo la premisa de que “la

fotografía debe servir al país, no según el grado de las circunstancias sino de manera constante y conforme a un proyecto³⁰”.

El exilio al que fueron sometidos varios fotógrafos de la Alemania Nazi llevó al ‘padre del fotoperiodismo’ Alfred Eisenstaedt a ubicarse en Hungría y a realizar desde allí retratos de celebridades para la revista *Life*.

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) estuvo, para los expertos, bien cubierta. Mientras que los países con regímenes totalitarios como Francia, España, Alemania e Italia amordazaron a través de la censura a sus reporteros, el campo de los aliados era informado de lo que sucedía mediante los reportajes que David Douglas Duncan y Lee Miller, entre otros, realizaban para *Life*. “Las imágenes producidas entonces son más una glorificación del coraje de las tropas aliadas que una verdadera denuncia de los horrores de la guerra.”³¹”

Quizás la mejor aparición de la Segunda Guerra Mundial fue la presencia de Eugene Smith (1918-1978) en la redacción de *Life*. Su visión vertical sobre la ética de la realidad lo llevaron a fotografiar la guerra y la ofensiva norteamericana contra Japón y, después de ser herido por un mortero, a consolidarse como uno de los más grandes exponentes del ensayo fotográfico en el mundo.

La Segunda Guerra Mundial dejó una lección eterna en cada una de las mujeres y hombres que la fotografiaron: ninguno de ellos, salvo el valiente Capa, volvió a tomar imágenes de la guerra. “Cuando los fotógrafos que acabarían creando *Magnum* regresaron de las guerras en 1945, se hallaban “completamente perdidos”, según palabras de Henri Cartier-Bresson, el mundo estaba en ruinas: eran fotógrafos de guerra luchando por adaptarse a la incertidumbre de una paz duradera y a la emergente división política de la guerra fría.”³²”

El mundo de la fotografía estaba cambiando. A la desazón de los profesionales de la imagen que, tras volver de la guerra, no encajaban en una sociedad que se encaminaba

³⁰ Op. Cit.

³¹ Op. Cit.

³² Chris Steele-Perkins. **Magnum**. Editorial Phaidon. Barcelona 2008.

hacia una supuesta paz, se sumaba la evolución agigantada de las grandes agencias de noticias.

Estas empresas, dedicadas ahora a enviar imágenes y noticias al instante a los centros políticos, económicos y culturales del mundo, acapararon el mercado y convirtieron a sus trabajadores en máquinas de reproducción y registro de hechos. Primero AP, luego la UPI y más tarde la AFP se incorporaron en la década del 40 a esta dinámica en la que “los fotógrafos no son propietarios de sus imágenes y su publicación se firma con el nombre de la agencia.”³³

Fue aquí, en medio de la ‘crisis del autor’, donde apareció Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Ausente del fotoperiodismo y encaminado hacia una corriente fotográfica surrealista cuyo único objetivo era alterar la confianza en la realidad del mundo, el fotógrafo francés se dejó tentar por su amigo Robert Capa y resolvió su conflicto entre arte y periodismo. “Hazte fotoperiodista, de lo contrario serás víctima del manierismo” fue la frase que llevó a Cartier-Bresson a decidirse por lo real y dejar de lado el surrealismo.

Una vez dispuesto a jugársela por el fotoperiodismo, este nuevo reportero identificó casi al instante la situación crítica de la reportería gráfica en el mundo. Los fotógrafos de la época no eran dueños de sus negativos y el valor intelectual de las imágenes estaba a nombre de las agencias o medios para los que trabajaban. A través de Capa contactó a David Seymour y a George Rodger y juntos concretaron, en un almuerzo en 1947, una idea que traían desde hace años y se llamaría la agencia *Magnum*.

El libro conmemorativo de los 60 años de la agencia narra así la iniciativa y el momento en que estos hombres “inventaron el derecho de autor en la fotografía”³⁴:



³³ Op. Cit

³⁴ Op. Cit.

No hicieron público ningún manifiesto estético ni ético: no hablaron de política: todo estaba en las fotografías. Esta lacónica insistencia en que las que tenían que hablar eran ellas no era el fruto de la modestia, sino una importante reivindicación de la dignidad esencial del medio. No se trataba de un simple relleno entre anuncios, no era solo la ilustración de un texto. Las fotografías tenían su propio rango, su propio derecho a existir, enseñar, hablar y ser observadas por sí mismas. Al ser la primera agencia que procuró dar a los fotógrafos el control sobre su propio trabajo, Magnum hizo tanto como cualquier otra institución porque la fotografía fuera tomada en serio.

Magnum tenía además una postura clara frente a lo que deberían ser sus imágenes. Era necesario “rechazar la retórica de la guerra y poner fin a la manipulación sentimentalista del sufrimiento³⁵”. La idea de *Magnum* era sugerir más que mostrar, era dar cuenta del mundo desde el sentimiento y la ética y era llenar de elementos al lector para que pudiera hablar con mayor capacidad sobre la realidad.

A partir de la creación de *Magnum* el mundo de la fotografía volvió sus ojos a la función que una vez Lewis Hine y Jacob Riis habían decidido en los primeros 15 años del siglo XX: la crítica social. De la mano de grandes reporteros como Cornell Capa – hermano de Robert–, André Kertész y Eugene Smith renació una posición de encontrar “la verdad contra la objetividad³⁶” y tomó el nombre de *concerned photographers*.

³⁵ Op. Cit.

³⁶ Op. Cit.

Otra vez la vida de los inmigrantes, la explotación infantil en USA, la vida en los guetos en las grandes ciudades del mundo y los desastres de la guerra volvieron a sentarse en la agenda fotográfica global. Reportajes como El médico rural (1948) o Un pueblo español (1950) fueron piezas determinantes que “suscitaron una emoción tal que generaron una reflexión.”³⁷



Eugene Smith, Un pueblo español. 1950

La paz “duradera” que en el marco de la guerra fría vivía el mundo tuvo su fin a comienzos de la década del 50. Estados Unidos hacía todo lo posible por apoyar a las fuerzas francesas, que estaban desde hacía tiempo en Indochina, y que se veían seriamente amenazadas por los comunistas de Vietminh. La derrota de Francia en el 54 y el posterior acuerdo de Ginebra determinaron la partición de Vietnam en dos: Un “régimen anticomunista de Ngo Dinh Diem en Vietnam del Sur que hacía frente al Vietnam del Norte comunista, apoyado por la URSS”³⁸.

Este mismo año Robert Capa, que se encontraba en Japón visitando amigos, fue contactado por la revista *Life* para hacer una serie de reportajes sobre la situación que se estaba viviendo en Vietnam. El 25 de mayo de ese año, ya en la zona sur de este país, Capa acompañó una expedición del ejército francés por una zona boscosa. Accidentalmente, el fotógrafo pisó una mina anti-persona y murió. Robert Capa fue el primer fotógrafo norteamericano en morir en esta guerra, y desató una oleada de conciencia que culminó con “la primera gran derrota bélica de los Estados Unidos.”

³⁷ Op. Cit.

³⁸ *La Guerra de Vietnam* en <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/vietnam.htm>. Consultado el 12 de febrero de 2010.

La muerte de Capa le dio la vuelta al mundo e hizo ver los horrores de la guerra que se aproximaba. Cuatro años más tarde, en 1958, Ngo Dinh Diem organizó un golpe de estado y acabó con las aspiraciones de unificación que, a través de un referendo, volverían a hacer de ese país una sola nación. La creación del Frente Nacional de Liberación de Vietnam y la presión que ponía la Vietnam del norte a sus hermanos del sur dieron como resultado final el establecimiento de la Guerra de Vietnam

La Guerra de Vietnam fue “la primera guerra en ser sumamente mediatizada³⁹”, y la presencia de las agencias de noticias, así como de las revistas de Estados Unidos y Europa, que incluían por supuesto la reveladora mirada de *Life*, resultó determinante para el desarrollo del conflicto.

El público en Norteamérica fue testigo de imágenes poderosas como la del oficial de Vietnam del sur Nguyen Ngoc Loan en el momento justo en el que le dispara en la cabeza a un prisionero en Vietcong (1968), la de la niña Kim Phuc corriendo desnuda tras un ataque aéreo del ejército de Vietnam del Sur con napalm a la población de Trang Bang (1972) o la del joven budista inmoliéndose por la represión del ejército a esta práctica religiosa a principios de la década del 70 (1973).



³⁹ Op. Cit.

La posibilidad de observar estos escalofriantes registros generó un repudio general contra la guerra por parte del pueblo estadounidense. Miles de jóvenes iniciaron una revolución pacifista en calles y universidades bajo la consigna *hippie* de la paz y el amor. La situación de desempleo



en USA era grave y la gente creía que los recursos destinados a una guerra que terminaría fracasando podían ser usados para fortalecer la industria nacional.

Tras la revolución de Mayo del 68 y las manifestaciones globales contra esta guerra, el ejército americano debió regresar en 1975, diezmado y derrotado por el poder comunista de Vietnam del norte. Sin duda, la imagen de prensa y el trabajo de los fotoreporteros fue determinante en el desarrollo y el destino de la guerra. Estados Unidos, en cabeza de su presidente John F. Kennedy, aplicó una política de apertura total a la prensa y nunca se arrepintió tanto como entonces.

Mientras todo esto sucedía al otro lado del mundo, en occidente se estaba llevando a cabo una revolución sin precedentes: entre 1965 y 1975 las cadenas de televisión crecieron casi diez veces, el fenómeno de la televisión era inminente y la cobertura del medio de comunicación enorme.

René Burri, fotógrafo de *Magnum*, le contó al diario *Le Monde* de Francia su impresión sobre la emergencia agigantada de la televisión: “A partir de 1959 sentí una evolución. Volví de Chipre con mis imágenes del arzobispo Makarios regresando al país. Me encontraba en el hotel escribiendo los epígrafes de mis fotos. Miraba la televisión y ¿qué veo? Los sucesos de Chipre. Grité: ¡No!, ¡paren! Esta historia me pertenece, está en mi cámara. ¡Me corresponde contarla!”

Las publicaciones impresas no podían luchar contra las imágenes que viajaban de un continente a otro velozmente. El poder de los satélites y la posibilidad de contar sucesos con imágenes en movimiento catapultaron la televisión al primer lugar en la preferencia del público y, por supuesto, relegaron los impresos a un segundo o tercer plano.

La única salida rentable de las revistas fue alejarse de la actualidad, ahora propiedad de la televisión. Se diversificó la agenda y se publicaron temas más ligeros, poco comprometedores, con total libertad para que el fotógrafo hiciera y escogiera sus imágenes, ya ligadas al turismo, a las crónicas de viaje o a los retratos estilo *people*.

Esta revista constituyó, al lado de la publicación *Rolling Stone*, el inicio de la banalización del fotoperiodismo y la disculpa de los medios para seguir existiendo. El 4 de marzo de 1974 apareció la primera edición *People* con la actriz Mia Farrow en portada y un reportaje de las viudas de los guerreros de Vietnam.

Desde allí se consolidó como una revista de variedades, en la cual imperaba el gusto estético de las fotografías por encima del mensaje o contenido de las mismas, es por esta razón que el retrato de modelos, políticos y personajes influyentes fue el género gráfico más marcado de la publicación.

El auge de los ‘nuevos contenidos’ de las revistas encontró su auge gracias a la publicación de imágenes en color. El cambio fue lento, y pasó por un proceso de coloreado de negativos en blanco y negro hasta el reemplazo del negativo en color a la diapositiva.

Autores como Marc Riboud, James Natchwey y Ernst Haas (1921-1986) (primer fotógrafo en utilizar películas fotográficas con sensibilidad ISO) consolidan una nueva técnica que combina el arte fotográfico y la pintura, creando movimientos dentro de la imagen conocidos como Impresionismo fotográfico.



Abalone Shell - por Ernst Haas

El golpe final a las revistas *news* y al periodismo gráfico moderno tuvo que ver con la publicidad. El presupuesto de las marcas destinado a las revistas se invirtió en la televisión y esto generó grandes dificultades en las redacciones. Tanto así que la revista *Life* debió reducir su redacción y acortar su tiraje en 1968 y, el 29 de diciembre de 1972, se vio obligada a desaparecer. Con la muerte de *Life*, “una parte importante del fotoperiodismo se desplomó⁴⁰”

Aun así, los diarios norteamericanos retomaron con fuerza el paradigma del periódico impreso en los primeros años de la década del 80. “Los diarios toman el relevo con un fuerte potencial cualitativo y hombres talentosos como Burk Uzzel por ejemplo. El *BOSTON Globe* o *USA Today* -este último totalmente en colores y distribuido por toda América- pueden compararse con los grandes semanarios y hasta les hacen sombra⁴¹”.

Los semanarios franceses se ven seriamente afectados por la crisis –pasaron de un millón quinientos mil en 1965 a quinientos mil en 1975– y la depresión económica

⁴⁰ Op. Cit.

⁴¹ Op. Cit.

llevó a los dueños de los medios a dejar de tomar en cuenta la fotografía y relegarla a una mera ilustración del texto principal.

Los fotógrafos entraron en un desgaste físico y decidieron apartarse del fotoperiodismo para dedicarse a proyectos personales de foto documental, como es el caso de Sebastiao Salgado, quien se marchó de *Magnum* para crear su propia herramienta de difusión. Las audiencias pedían cosas que los fotógrafos no sentían, los temas ligeros superaron la fotografía comprometida y crítica de los años de la guerra y ellos renunciaron a asumir esta nueva directriz.

La fotografía de autor creció con profesionales como Raymond Depardon y el propio Salgado, quienes llevaron su trabajo a niveles comparables con la literatura y se adentraron en experiencias documentales de largo alcance que trataban de descubrir aspectos estructurales de comunidades indígenas y daban cuenta de procesos lentos y silenciosos, alejados ya del horror y la velocidad de la guerra. Depardon con *Liberation* (1984) —experiencia que consiste en Durante todo un mes enviar una imagen de Nueva York tomada durante el día acompañada por notas personales— y el trabajo en África (1979) de Salgado son ejemplos de la necesidad de los autores por tener tiempo y espacio para desarrollarse estética y artísticamente.

La mezcla del malestar económico de los medios, la ausencia de referentes conceptuales en el oficio así como la migración del dinero a la televisión llevaron a un periodo denominado la ‘crisis del fotoperiodismo’, que inició en la década del 80 y que aún hoy sigue mostrando evidencias. Desde entonces, las publicaciones nuevas se dedicaron a ilustrar textos con imágenes, desaparecieron casi por completo los semanarios con reportajes fotográficos a doble página y prelación de la imagen sobre el texto, la calidad de las imágenes en los diarios disminuyó tanto en calidad visual como en poder informativo para enviar un mensaje con sentido completo.

El estatus del fotógrafo nuevamente fue considerado como el de un empleado que acata órdenes del redactor y cumple funciones secundarias, que no tiene poder de decisión y cuya participación en las redacciones es mínima. Así mismo, la falta de nivel conceptual en el gremio y la ausencia de grandes referentes, casi todos retirados o dedicados al trabajo artístico y documental, hace que la capacidad informativa de las imágenes sea

casi nula y que el lenguaje fotoperiodístico comience a perder sentido y espacio en las publicaciones.

La popularización de las cámaras digitales en la década del 90, la facilidad de producir imágenes, grabarlas en dispositivos electrónicos y reproducirlas en instantes ha creado cierta inestabilidad en el gremio del reportero gráfico. La participación de los lectores como productores tácitos de información constituye desde entonces un gran reto de calidad para los fotoperiodistas y genera una dinámica que hace parte de la situación actual de la fotografía de prensa, tema central de mi trabajo de grado. A partir de acá se lleva a cabo una reflexión sobre el estado del fotoperiodismo en la actualidad basado en categorías de análisis que me permitirán hacer una radiografía prospectiva del mundo de la imagen de prensa en la actualidad.

II. Historia del fotoperiodismo en Colombia

La historia de la reportería gráfica en nuestro país, como en la gran mayoría de países del mundo, nació por una necesidad técnica de reproducir imágenes. Los periódicos ilustrados de mediados y fines del siglo XIX, entre los que se destacan el *Papel periódico ilustrado* (1881), fundado por Alberto Urdaneta, y *La revista ilustrada* (1898), iniciaron un proceso de desarrollo con el fin de mostrar sus contenidos de manera gráfica.

“La palabra escrita no es suficiente por sí sola para sugerir al espíritu la idea completa de verdad o de belleza”, enunció Pedro Carlos Manrique a fines de siglo con el nacimiento de *La revista ilustrada*.

Estas publicaciones interesadas en lo que entonces se conocía como la ilustración fotográfica, pasaron “de la copia xilográfica a la técnica de retrograbado o huecograbado (...) luego comenzaron a usar clichés o placas planas de zinc o plomo, y posteriormente, ya en el siglo XX, introdujeron el fotograbado o la litografía sobre placas ajustables a las rotativas⁴²”

Los primeros años del siglo XX consolidaron la imagen de prensa como una imagen ilustrada a partir de una toma fotográfica, ya bien desarrollada para esta época pero imposible de reproducir a través de medios mecánicos. Aún así, las ilustraciones se acercaban cada vez más a la imagen real y los artistas-ilustradores mejoraban su técnica considerablemente.

Pero fue sólo hasta 1910, con la aparición de la revista *El gráfico*, y 1916 con la llegada de *Cromos* que la ilustración a partir de una fotografía tomó real prioridad en las publicaciones colombianas. La revista *Cromos* obtuvo su nombre gracias a la sugerencia del médico Martín Capacho, quien sugirió este nombre porque en sus páginas se veían mucho ‘monos’ y dibujos a color⁴³.

⁴² SERRANO, Eduardo (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá, Museo de Arte Moderno / OP Gráficas.

⁴³ Tomado de: http://es.wikipedia.org/wiki/Revista_Cromos

La revista *El gráfico* incluyó dentro de sus páginas ingeniosas caricaturas sobre el centenario de la República de Colombia y la creación de la primera Asamblea Nacional Constituyente, que contó con la participación de personajes de la vida nacional y se caracterizó por la ausencia de muchos ponentes a las sesiones ordinarias, lo que exhortó



al periódico a parodiar la realidad política a través de este recurso que combinaba ilustraciones fotográficas y dibujos hechos a mano.

Con la aparición del vespertino *Mundo al día* (1924-1938) nació la profesión de reportero gráfico en nuestro país. En 1924, fue la primera publicación nacional en contratar fotógrafos de planta y creó sin saberlo un nuevo gremio: el de los fotógrafos que subsistían gracias a la producción de imágenes noticiosas que serían reproducidas más tarde en la prensa nacional. Este periódico, además de incluir la comunicación visual como una forma de llegar a las masas y seducir a más gente, generó una nueva forma de hacer periodismo, basada en la crítica y el control social y despojada de la élite social que hasta entonces dominaba las publicaciones colombianas.

Al respecto, la musicóloga colombiana Susana Friedmann escribió: “este periódico presentó el más grande acopio de material gráfico de su época, con temas centrados obsesivamente en el progreso del país, ante todo en los adelantos tecnológicos en materia de transporte, de comunicaciones (cable, teléfono, radio y cine), del equipamiento urbano de las ciudades (servicios de electrificación, de acueducto y de

higiene) y de la socialización de sus integrantes (diversas celebraciones de carácter nacional, histórico, religioso y rituales profanos como los deportes y el mundo del entretenimiento-- entre todos éstos, actividades no sólo públicas sino también rescatando actividades privadas de interés limitado a ciertos grupos sociales), sin pasar de alto el incrementado posicionamiento de la mujer como lectora de peso que requiere estar al día con la moda internacional, con su hogar dotado al tono con la época⁴⁴”.



Mundo al día plantó una semilla que *El diario nacional*, *El Espectador* y *La crónica* recogerían más adelante al ilustrar “de manera más pródiga sus ediciones regulares.⁴⁵” La difusión de imágenes en estos periódicos así como en la revista *Cromos* y en las demás publicaciones que ya utilizaban este lenguaje, creó un boom por obtener información a través de elementos gráficos. A partir de esta época se creó una necesidad imperiosa de informar con la fórmula texto-imagen que hoy sigue reinando en nuestras publicaciones.

Según Eduardo Serrano, autor del libro *La historia de la fotografía en Colombia*, a pesar del auge de las imágenes en el periodismo de las décadas del 10 y el 20, era muy difícil identificar a los autores de las mismas. Salvo en el caso de *Mundo al día*, los fotógrafos nunca mostraron su cara o nombre en las publicaciones y los periódicos o revistas jamás dieron crédito a quienes produjeron estas imágenes.

Uno de los pocos fotógrafos de prensa reconocidos en la década del 20 fue Jorge Obando (1894-1982). Este paisa se inició en el mundo de la fotografía tomando retratos, y rápidamente saltó al periódico *El Colombiano* donde fotografió eventos sociales y se convirtió en el primer fotógrafo colombiano en realizar tomas panorámicas gracias “a

⁴⁴ Friedmann, Susana. Espejos, reflejos e imaginarios: el diario Mundo al Día (1924-1938). En: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Consultado en: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/88/88>. Marzo de 2010.

⁴⁵ Op. Cit.

un equipo que le permitía el uso de negativos gigantescos y de lentes con una amplitud de casi 360 grados⁴⁶.

Obando también trabajó entre 1935 y 1938 en el periódico *El Espectador* y en la revista *Cromos*. Sus fotografías más famosas fueron captadas con la cámara Cirkut Eastman Kodak, que le permitía desplazar el negativo horizontalmente para obtener imágenes alargadas según el tiempo de exposición.



Homenaje a Gaitán en el Parque Berrío, Medellín, 1940. Panorámica de Jorge Obando. Colección Oscar Jaime Obando, Medellín

“El mejor fotógrafo de grandes manifestaciones ha sido tal vez Jorge Obando, de Medellín. Recuerdo su plaza de Berrío llena con la manifestación antiperuana de 1932, o su recibimiento de Darío Echandía. Pero más curioso es su bellissimo panorama de la visita de Jorge Eliécer Gaitán a Medellín como ministro de educación en 1940, en tiempos en que todavía un ministro de educación merecía un homenaje. ¿Eran ese orden, limpieza, formalidad, dignidad y sentido de ocasión una mera ilusión, mera fachada, o más bien la imagen de una hegemonía cultural que se quebrantó en parte con la carrera subsiguiente del homenajeado?”⁴⁷

Otros fotógrafos destacados en la década del 30 y el 40 fueron Sady González, Luis B. Ramos, Ignacio Gaitán, Guillermo Castro y Daniel Rodríguez Rodríguez.

Quizás el mejor fotógrafo de la primera mitad del siglo XX fue Leo Matiz, quien inició su carrera en el mundo de la imagen de prensa hacia 1933 cuando publicó caricaturas en la revista *Civilización*. En 1937, “Enrique Santos Calderón, director del periódico *El Tiempo*, estimuló a Matiz para trabajar en la fotografía para esa publicación y le regaló

⁴⁶ Inauguración del Estadio Atanasio Girardot (Ed. 347) en:

http://www.vivirenelpoblado.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2577&Itemid=153

⁴⁷ Deas Malcom. Fotografía y Política. Biblioteca virtual del Banco de la república. 2005-06-01 en:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1996/marzo3.htm>

una cámara fotográfica⁴⁸”, y desde entonces inició una gira por Colombia y Latinoamérica en la que pudo retratar la vida en regiones apartadas de México, Venezuela y Colombia entre otros. Matiz hizo parte del equipo de fotógrafos de “publicaciones de tan amplia circulación como *Life* y *Selecciones del Reader’s Digest*⁴⁹” y perteneció a la misión de observadores de las Naciones Unidas en el conflicto árabe-israelí.

A fines de la década del 40 se presentó el evento que marcaría un punto de inflexión en la historia y el desarrollo de la reportería gráfica en Colombia: Las elecciones de marzo de 1947 habían dejado en claro el poder liberal tanto en el senado como en la cámara, y demostraban también la poca fuerza del conservatismo. El fenómeno liberal tuvo nombre propio, y encarnó en la figura de un caudillo que congregó a gente de todas las edades y clases sociales: Jorge Eliécer Gaitán.

Todo suponía que él iba a ser el Presidente de Colombia y que desde allí se gestarían las reformas sociales y agrarias que campesinos y trabajadores estaban pidiendo hace tiempo. Su discurso incluyente y su propuesta renovadora hicieron confluír a gente de ambos partidos, entonces antagónicos. “Gaitán es jefe del Partido Liberal, pero es también su oveja negra. Lo adoran los pobres de todas las banderas. ¿Qué diferencia hay entre el hambre liberal y el hambre conservadora? ¡El paludismo no es conservador ni liberal!”⁵⁰

El entonces Presidente, Mariano Ospina Pérez, “buscó sofocar los diversos conflictos sociales por medio de la represión, y en varias regiones del país aumentaron las muertes hasta tres y cuatro veces.”⁵¹ Aún así, el poder de Gaitán era inmenso y eventos como *La marcha del silencio*, que contó con la presencia de más de 100 mil personas, ratificaron que si no pasaba nada extraordinario, el líder liberal sería el nuevo primer mandatario.

El 9 de abril de 1948, Gaitán se encontraba con sus asesores Plinio Mendoza Neira, Pedro Eliseo Cruz, Alejandro Vallejo y Jorge Padilla. A la una de la tarde, cuando salían a almorzar, Juan Roa Sierra lo asesinó de tres disparos en el pecho, de allí en

⁴⁸ Biografía de Leo Matiz en: http://www.asofoto.com/ExpoLeoMatiz/biografia_lm.htm

⁴⁹ Op. Cit.

⁵⁰ Crismatt, Carlos. "Jorge Eliécer Gaitán: Documento fotográfico".

<http://www.geocities.com/Athens/Forum/7877/gaitan/> (9 de abril de 2002)

⁵¹ Sánchez Botero, Germán. El Bogotazo. Tomado del libro *Transparencia de Emmanuel*. Ed. Plaza, 2008. Prólogo de Fidel Castro.

adelante todo fue confusión, Roa murió linchado por un pueblo enardecido que pedía la renuncia del Presidente y que destruía todo a su paso.

Este mismo día, el oficio de la reportería gráfica en Colombia tomó la forma que hoy es reconocida en el mundo, “el registro fotográfico de los acontecimientos hace patente el arrojo y la conciencia de las responsabilidades del oficio de una pléyade de fotógrafos que arriesgaron su vida con el ánimo de cumplir su misión.⁵²”

Las imágenes no se limitaron al registro de un cadáver o al lugar de los hechos. La multitud, los desmanes, las medidas oficiales y la reacción popular frente al magnicidio hicieron parte del repertorio de fotografías como Carlos Caicedo, Alfredo Pontón, Sady González, Leo Matiz,



Manuel H. Rodríguez y Luis Velazco. El ‘Bogotazo’ también cobró los primeros héroes de la historia de la reportería gráfica: “el archivo de Ignacio Gaitán fue devorado por las llamas y el fotógrafo se salvó milagrosamente de morir incinerado. Leo Matiz recibió un tiro de fusil en una pierna, y Parmenio Rodríguez, quien cubría sucesos para el periódico *El Liberal*, perdió la vida en cumplimiento de su labor⁵³”

Aún así, la reportería gráfica nació entonces como profesión, pero se gestó a partir de la idea errónea del registro, de la captura de la imagen didáctica, que juega con el texto como un hijo jugaría con su padre. Desde entonces, y hasta hoy, la imagen de prensa ha oscilado entre lo evidente y lo puntual, olvidando el poder de sugerir, de esconder para mostrar.

⁵² Op. Cit.

⁵³ Op. Cit.

Los acontecimientos del 9 de abril de 1948 determinaron el rumbo de las décadas siguientes en la historia de Colombia y en la manera de contarla a través de imágenes. Con el ‘Bogotazo’, el fotógrafo logró una posición dentro del medio como un personaje corajudo, aventurero y arriesgado; dispuesto a entregar hasta su vida por conseguir la imagen adecuada para cada historia y relator activo de la historia diaria de la nación. No siempre fue el más conocedor del poder de la imagen, o del manejo del lenguaje periodístico, pero sí era el hombre corajudo y valiente que se arriesgaba por la foto.

La década del 50 comenzó con un importante paso en la consolidación del gremio de fotógrafos de prensa. En 1950, bajo la presidencia de Manuel H. Rodríguez, se estableció el Círculo de Reporteros gráficos de Colombia cuyo objetivo principal era unir a los fotoreporteros del país en una sola organización. Para esta entidad, la depuración y la tecnificación del oficio eran también metas importantes para lograr un estatus dentro del campo periodístico.

Eduardo Serrano narra en su libro *La historia de la fotografía en Colombia* cómo fue el inicio de esta agremiación:

Manuel H. Rodríguez, como presidente del Círculo, organizó corridas y novilladas para recolectar fondos destinados a dotar a la entidad de una sede propia, y logró que en el Estatuto del Periodista fueran incluidos como tales los reporteros gráficos, otorgándoseles de esta manera algunas prerrogativas y un estatus más acorde con su oficio del que se les había dado previamente.

En esta década también continuó el proceso de consolidación de la mirada del fotoperiodista colombiano, el sentido de la oportunidad, la estética de las imágenes y la calidad informativa de las mismas hizo que poco a poco fueran más los reportajes publicados en los medios, aunque muchas veces sin mencionar a quienes conseguían las imágenes.

La época de la violencia, que para los años 50 estaba viviendo su etapa más radical, no era ajena a los ojos del fotógrafo; por eso la entrega de guerrilleros, los actos de orden público y la posesión de presidentes que juraban acabar la intolerancia y la polarización fueron el centro de atracción para periódicos y revistas nacionales.



1953. Niños guerrilleros en el Tolima

Entre la censura del gobierno de Rojas Pinilla a los periódicos El Tiempo y El Espectador, la caída de su gobierno y el ascenso de la junta militar, la primera votación de mujeres en la historia del país y la llegada al poder de Alberto Lleras Camargo se fueron los últimos años de esta década. El trabajo de los reporteros se circunscribió al cubrimiento de actos políticos importantes bajo la expectativa del regreso de la democracia institucional al país.

El trabajo de Sady González fue quizás el más destacado de la época, este fotógrafo decidió abordar temas diferentes a la política, por lo que se interesó en retratar accidentes, inundaciones y la vida pública de la gente colombiana.



Imagen tomada por Sady González en la época del 50.

Dentro de sus pasiones también estaban los deportes y el arte, así como las imágenes que daban cuenta del progreso del país y de los avances en el estado de las vías y en la arquitectura nacional.

Los años 50 terminaron con la publicación de la primera fotografía en color en un periódico nacional. El Espectador publicó una imagen tomada por Alfredo Pontón en el funeral del ex presidente Alfonso López Pumarejo mientras que los demás diarios tomaron fotografías en blanco y negro. Cromos también publicó en 1959 una fotografía en color de Guillermo Angulo en la que “aparece el maestro Fernando Botero acompañado de Ramón Hoyos con su bicicleta y de uniforme, ante su famosa pintura en homenaje a este ciclista⁵⁴”.

Los años 60 comenzaron con una creciente demanda de imágenes por parte de los medios de comunicación en el país. Los numerosos intentos por realizar una reforma agraria estructural coparon la atención de la vida nacional, y los reporteros dedicaron muchas páginas a retratar las condiciones de vida en el campo. “La política agraria en la década de 1960 tuvo como objetivo modernizar el campo presionando a los terratenientes a hacer mayor uso de sus tierras bajo la amenaza de la extinción de dominio⁵⁵”.

La guerra de Vietnam y las manifestaciones de jóvenes estudiantes frente a los abusos del poder generaron imágenes impactantes que también aparecieron en las publicaciones nacionales. Según Carlos Thiebaut, “la fotografía empezó a configurar una sensibilidad de la época que habría de recibir el apresurado rótulo de posmodernidad”. Las imágenes que llegaban a través de los cables y de las revistas internacionales constituyeron verdaderos ejemplos del poder de la imagen en la prensa, y revelaron el manejo de la luz y las texturas para muchos fotógrafos para quienes el arte del fotoperiodismo constaba en obtener el “instante decisivo” de cualquier manera, desconociendo el rigor estético e informativo de una pieza periodística.

Los *hippies* pacifistas, las hondonadas del ejército rebelde cubano encabezado por el ‘Che’ Guevara y Fidel Castro, el primer paso del hombre en la luna y los desastres en Napalm y Vietcong generaron una gran relevancia al reporterismo gráfico en el mundo y Colombia no fue ajena a esa realidad.

⁵⁴ Op. Cit.

⁵⁵ **La reforma agraria en Colombia**, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, en: <http://www.fian.org/resources/documents/others/la-reforma-agraria-en-colombia/pdf>

Los primeros años de la década estuvieron marcados por la visita del entonces presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy. La firma del programa de ayuda económica a los pueblos latinoamericanos conocido como La alianza para el progreso, la construcción del barrio Ciudad Techo –hoy conocido como el barrio Kennedy– y la labor social de su esposa en el Hospital Infantil Lorencita Villegas de Santos fueron las imágenes más atractivas del evento y cobraron gran importancia a nivel mundial.



Visita de Kennedy a Colombia 1961

Muchos reporteros gráficos tanto del país como del mundo registraron la visita del presidente Charles de Gaulle a Colombia en 1964, bajo el gobierno de Guillermo León Valencia. También en este gobierno se presentó el encontronazo más fuerte entre un presidente y un reportero gráfico, ya que en 1965 Valencia golpeó y rompió la cámara de uno de los fotógrafos más destacados de la época, Carlos Caicedo.

Desde entonces, los fotoreporteros decidieron poner un veto al primer mandatario y “el Círculo de Reporteros Gráficos envió una carta al presidente en la que le pedía explicaciones sobre el incidente y le solicitaba una audiencia para tratar sobre la actitud de los funcionarios oficiales para con los fotógrafos de prensa⁵⁶”

Finalmente, un mes después, el presidente citó a los reporteros gráficos al Palacio de Nariño y les aseguró que el incidente no se repetiría y que a partir de la fecha todo sería con el mayor respeto.

⁵⁶ Op. Cit.

El 15 de febrero de 1966, tras combates con el ejército de Bucaramanga, el ‘cura guerrillero’ Camilo Torres Restrepo murió en el municipio de Patio Cemento. Dos fotografías del cadáver del líder, publicadas en el diario El Mundo y El Tiempo, le dieron la vuelta al mundo por su sentido de oportunidad y por la manera en la que ilustraron la noticia.



El cadaver de Camilo: la imagen de Jesús crucificado.

Las imágenes constituyeron una verificación de los valores de la época. Al sentido de oportunidad y el arrojo de los reporteros gráficos de entonces habría que sumarle la capacidad de contextualizar sus imágenes y ponerlas al servicio de un sistema social cargado de



La foto oficial publicada en la prensa.

contradicciones, que se batía entre la violencia y el anhelo de paz, entre la pobreza y los abusos de los dueños del poder. Siempre dentro del marco del registro y lo evidente, el fotógrafo colombiano se destacó por su arrojo y por tomar la imagen noticia, el género por excelencia del fotoperiodismo nacional.

Los últimos años de la década del 60 estuvieron marcados por la visita del papa Pablo VI a Colombia, quien fue el primer pontífice en pisar suelo colombiano. "Un gozo íntimo y una trepidante conmoción invaden nuestro ánimo al ver que la Providencia nos ha reservado el privilegio de ser el primer Papa que llega a esta nobilísima tierra, a este cristiano continente, donde un día arcano comenzó a añadirse la altura de la Cruz sobre las cimas andinas y, en los viejos caminos de los chibchas [...] empezó a dibujarse la silueta de Cristo"⁵⁷

⁵⁷ Fray Luis Carlos Mantilla Ruiz. **Visita del Papa Pablo VI a Colombia. Agosto 22 a 24 de 1968.** Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005-06-23 en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117visita.htm>

Las noticias de orden mundial que sucedían en nuestro país tuvieron gran acogida en los medios locales, pero también comenzó a diversificarse la manera de retratar el país a través de los periódicos. Ya no era solamente la visita de un Papa, o la muerte de un famoso guerrillero la imagen del día. Lo local comenzó a tomar una relevante forma en las publicaciones a través de imágenes que “constituyen y reconstruyen esperanzas populares y prioridades gubernamentales.”⁵⁸

La inminente migración del campo a la ciudad fue objeto de múltiples retratos por parte de fotógrafos como Egar y Benavides, en los cuales se presenta la clara distinción entre el campesino y sus costumbres y las capitales con su indolencia y su lógica vertiginosa.

También en esta época, fines de los 60, comenzó a crecer la figura de Hernán Díaz como el fotógrafo de artistas más reconocido en nuestro país. Maestro del retrato, capaz de sacar el alma de cada personaje y ponerlo de manifiesto en sus diapositivas, Díaz capturó a los personajes más influyentes del país. Fanny Mickey, Luis Carlos Galán, Daniel Samper, Fernando Botero, el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, entre otros, pasaron por su estudio.



El maestro Fernando Botero retratado por Díaz

La prensa deportiva también cobró un gran auge en estos años gracias al nacimiento de publicaciones como *Esfera Deportiva* y *Afición*. La llegada de este nuevo tipo de fotoperiodismo introdujo al lenguaje del reportero gráfico colombiano el “olfato para prevenir movimientos y jugadas”⁵⁹ y desarrollar una técnica perfecta de congelados en partidos de fútbol y tennis principalmente. Hasta entonces, el fotógrafo cumplía labores por turnos y reproducía órdenes sin importar la naturaleza de la información o el aspecto de la realidad nacional que debiera cubrir. Los reporteros podían cubrir desde un evento social hasta una tragedia o una jornada deportiva.

⁵⁸ Op. Cit.

⁵⁹ Op. Cit.

Quizás el primer fotógrafo en especializarse, lo que para entonces constituía todo un lujo en el gremio, fue Manuel H. Rodríguez. Su pasión por la tauromaquia y su afición por el ambiente taurino lo llevaron a concentrar un proyecto personal que lo acompañó durante toda su vida y le hizo dar cuenta de lo que para él era la “maestría de los matadores en las diferentes modalidades del toreo, subrayando la solemnidad, las vistosidad y la alegría que por lo general se combinaban en una corrida.⁶⁰”



Manolete mirando cómo se llevan el toro después de una mala corrida, Bogotá.

Los años 70 comenzaron con el evento que ha puesto en riesgo mayor la democracia de la historia de nuestro país: Gustavo Rojas Pinilla y Misael Pastrana Borrero pugnaban por la presidencia de la república en una de las elecciones más reñidas de nuestra historia. La tradición del frente nacional se enfrentó a la fuerza de la ANAPO y todo indicaba que el general se quedaría con la elección de ese año.

Misteriosamente, “en la noche del 19 de abril, el Ministro de Gobierno Carlos Augusto Noriega ordenó a las estaciones abstenerse de divulgar resultados globales y dejar que la Registraduría diera el veredicto definitivo⁶¹”. Hasta entonces los resultados daban como ganador a Rojas Pinilla, y a la mañana siguiente “el resultado era 1'368.981 votos para Pastrana mientras que Rojas tenía 1'366.364 y en los días posteriores los votos en favor de Pastrana aumentaron considerablemente, lo cual fue duramente cuestionado por los seguidores de Rojas.⁶²”

El país conoció la imagen, tomada de la transmisión en televisión, del momento en el que el entonces presidente Carlos Lleras Restrepo “envió a los colombianos a sus casas a las nueve de la noche para poner fin a los conatos de revuelta⁶³” atribuidos al aparente fraude.

⁶⁰ Op. Cit.

⁶¹ Reseña de *El populismo atrapado, la memoria y el miedo*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Elecciones_presidenciales_de_Colombia_de_1970

⁶² *Ibíd.*

⁶³ Op. Cit.

Tres años más tarde, ya con Misael Pastrana como primer mandatario, “fotógrafos de toda condición se congregaron en julio de 1973 en el centro de Bogotá para registrar el incendio del edificio de Avianca, una tragedia que por su prolongación y características permitió patéticos registros que demandaron intrepidez y conocimientos”⁶⁴.

Aparte del detalle del incendio y del drama de los heridos, los intrépidos reporteros captaron imágenes panorámicas que permitieron magnificar la dimensión del hecho y poner el incendio en el contexto del desarrollo de la capital. Además en este evento existió el apoyo de vehículos aéreos que permitieron mayores acercamientos a los pisos calcinados e imágenes más dramáticas del acontecimiento. Muchos desesperados saltaron al vacío y las cámaras captaron estos impresionantes instantes.

En el cubrimiento de esta situación, así como de la toma en la Universidad pedagógica en 1972 y en desalojo en la Universidad Nacional en 1976, se incrementó el proceso de reproducción de imágenes a color en las publicaciones nacionales. Los acontecimientos de orden público, que para la fecha fueron el pan de cada día de los reporteros gráficos del país, vieron la luz no ya en blanco y negro sino que la magia policromática permitió una aprehensión mejor de las situaciones retratadas por parte de los lectores.

La radicalidad política de la época, impulsada por el nacimiento y auge del movimiento M-19, permitió que reporteros gráficos como Jorge Torres, Luis Benavides, Carlos Caicedo y los entonces aprendices – Francisco Carranza, Rodrigo Dueñas, Fabio Cardona, Gabriel Buitrago, Fabio Serrano y Fernando Cano – pudieran explotar el contexto y realizar un magnífico registro de situaciones de orden público que constantemente ponían en riesgo la institucionalidad del país.

Para eso contaron con una enorme capacidad para encontrar situaciones, colores y texturas que englobaran las condiciones sociales del país en ese entonces y permitieran un proceso de reflexión en el lector. Jorge Parga fue el impulsor de este tipo de fotos irónicas y llamativas, agudas y concisas en la mitad y el final de los años 70.

Miguel Díaz continuó con su trabajo de registro y exaltación de lo mejor del arte y la cultura bogotana y nacional y Maximiliano Rabelo publicó en Cromos, por primera vez en la historia del fotoperiodismo nacional, la imagen de un bar gay que en ese momento comenzaba a hacer su aparición en la escena cotidiana. Toda una hazaña en una sociedad que, como entonces y como ahora, se llenaba y se llena de prejuicios y valores de doble moral.

⁶⁴ Op. Cit.

“Finalmente, en esta década renace la intención de reconocer las posibilidades artísticas de la reportería gráfica.⁶⁵”

Carlos Caicedo en la cultura y el arte, en las canchas y los estadios, dio vida a la noción estética de la imagen y permitió que el lector aparte de informarse se deleitara con una pieza artística desde la fotografía de prensa.



Carlos Caicedo, Sin Título 1975

Eduardo Serrano, autor de *La historia de la fotografía en Colombia*, describe la importancia de Caicedo para la época y para el desarrollo integral del reporterismo gráfico posterior:

“Sus encuadres han sido siempre apropiados a los temas, su profundidad de campo ha sido invariablemente la adecuada para conferirle la importancia merecida a los sujetos y la coherencia entre el significado de la escena y la manera de su registro – el ataúd cuando el sol brilla sobre su superficie, el atleta enfocado contra el cielo – son cualidades que aproximan sus obras a los contenidos y las aspiraciones del arte. El fotógrafo hace gala, además de un agudo sentido del humor a través (...) de comparaciones como la de las monjas y una joven con una atrevida minifalda que se cruzan mirándose de reojo (...).”

La nueva década trajo para Colombia una nueva concepción a la hora de abordar la reportería gráfica y la fotografía de prensa: al largo listado de fotógrafos preparados en la calle, hechos a pulso y forjados a fuerza de ver y tomar imágenes, surgió una nueva camada de fotógrafos con formación académica –fotoperiodistas– que se convirtieron rápidamente en referentes de la fotografía y se encaminaron hacia imágenes que “no solo registran un hecho sino que expresan el pensamiento del autor sobre la materia.⁶⁶”

Autores como Luz Elena Castro y José Miguel Gómez –hoy editor gráfico de la agencia Reuters en Colombia– encarnaron esta nueva corriente y sirvieron como estandarte par

⁶⁵ Op. Cit.

⁶⁶ Op. Cit.

nuevas generaciones de periodistas interesados por el cubrimiento gráfico de los acontecimientos bajo un marco de conocimiento del quehacer periodístico al respecto.

El inicio de los años 80 también permitió la consolidación de la Agencia colombiana de Prensa –Colprensa. Esto permitió la difusión de que las imágenes tomadas por los fotógrafos afiliados se difundieran por muchas publicaciones que contaban con los servicios de la agencia.

La vida nacional, como siempre, siguió nutriendo de material a los fotógrafos colombianos. La dura lucha entre las mafias narcotraficantes y el poder institucional condujo a una guerra fratricida entre ambos, guerra que acabó con centenares de vidas en todo el país y desangró aún más el débil estado nacional. Los tratados de extradición firmados en ese momento con Estados Unidos llevaron a los ‘narcos’ a desatar su fuerza contra la población civil.

El 27 de febrero de 1980, por su parte, los subversivos del ya consolidado movimiento 19 de abril (M-19) ingresaron a la embajada de la República Dominicana y secuestraron a cientos de diplomáticos que en ese momentos se encontraban en una importante reunión dentro de las instalaciones.

“Éramos cuatro grupos de cuatro, entonces los otros 12 hicieron una especie de herradura, porque todos los guardaespaldas de los embajadores estaban afuera. Mis compañeros llegaron vestidos de deportistas”, dijo el ‘Comandante Uno’ Rosemberg Pabón sobre cómo iniciaron el operativo.

Entre los rehenes se encontraban los embajadores de Estados Unidos, México, Costa Rica, Perú y Venezuela en Colombia.

Cuatro días después de la toma, el gobierno nacional aceptó el inicio de negociaciones con la vocera de la organización, alias ‘la Chiqui’, pero la sucesión de desacuerdos y de condiciones por parte del M-19 hicieron que sólo hasta el 20 de abril de dicho año, 52 días después de la toma, fueran liberados los rehenes y enviados por la comisión humanitaria a Cuba.

“(…) Descriptivos registros de Luis Benavides que dan cuenta de las posiciones de la policía atrincherada alrededor de la residencia; intrépidas tomas de Caicedo y de Cardona de los periodistas buscando refugio para eludir los disparos y de los negociadores acercándose a la misión diplomática; y las reveladoras fotografías de Parga y de Guillermo Cáceres que documentan la labor de los socorristas y muestran la bandera del M-19 por una ventana, se cuentan entre las muchas imágenes que

informaron a los colombianos y a todo el mundo sobre el desarrollo de los acontecimientos.”⁶⁷

En cuanto al desarrollo del oficio dentro del gremio, el entonces joven fotógrafo Francisco Carranza cuenta que “en 1981, el gremio me consideró persona no grata por apoyar una iniciativa que permitiera estudiar a los fotógrafos con el fin de profesionalizarlos⁶⁸.” El círculo era tan cerrado que los reporteros temían enfrentarse al desarrollo académico profesional y preferían mantener un *statu quo* en el que reinaba la producción empírica y la experiencia personal.

Al desastre social de la época, hubo que sumarle el desastre natural ocurrido en Popayán en 1983. La ciudad, construida en 1536, quedó prácticamente destruida, y reporteros como Jorge Praga y Dueñas “resumieron para los lectores de la prensa los destrozos y tragedias causados por el fuerte sismo⁶⁹.”



"La oración por todos" en las ruinas del cementerio de Popayán, 1983. Archivo El Tiempo

El terremoto de 1983 duró 28 segundos eternos, que llenaron de espanto a los habitantes, a los varios miles de turistas y a las personalidades que se encontraban en la ciudad para asistir al festival de música religiosa. Quedaron destruidos todos los edificios públicos y gran parte de las iglesias, construidas en los tiempos de la colonia. El total de construcciones derruidas por el sismo fue de 2. 500. Otras 6. 800 sufrieron daños considerables. El terremoto también devastó a Timbío, un municipio próximo a Popayán⁷⁰.

1985 marcó el destino de nuestro país, y por supuesto del desarrollo de la actividad fotoperiodística, por dos eventos que coparon la atención de los medios de todo el mundo: la dramática toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 y el terremoto que

⁶⁷ Op. Cit.

⁶⁸ Entrevista a Francisco Carranza, febrero 15 de 2010.

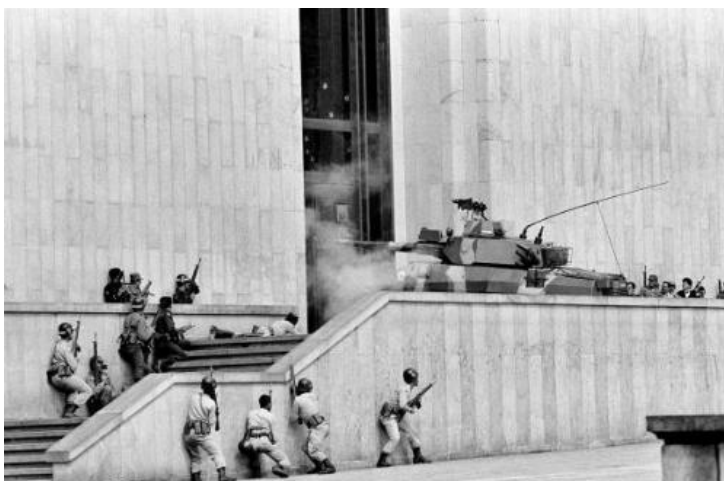
⁶⁹ Op. Cit.

⁷⁰ Temblores y terremotos. Tomado de Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Edición 188 Agosto de 2005

destruyó Armero. Por supuesto, los fotógrafos nacionales usaron todo su arrojo y olfato para llevar a los hogares colombianos sucesos de tal magnitud.

Los registros de Rafael Rodríguez, Ángel Vargas, Germán Acero y Luis Velazco fueron determinantes para conocer el terror que se vivió dentro y fuera del Palacio de Justicia durante las 27 horas que duró la toma guerrillera.

Además gracias a la labor de los reporteros gráficos pudimos conocer el drama de los empleados del Palacio, así como impresionantes tomas panorámicas que presentaban la magnitud de lo sucedido.



La reacción del Ejército ante la toma guerrillera del 6 de noviembre de 1985 fue inmediata y brutal.



El Palacio fue asaltado, a sangre y fuego, con un saldo de cerca de 200 personas muertas

de Bolívar como en el perímetro de la zona donde se libraba el combate. A pesar de la orden de la entonces ministra de defensa, Noemí Sanín, de suspender la transmisión en directo de los hechos en estaciones de radio y canales de televisión públicos y privados, los reporteros gráficos permanecieron en el lugar para conocer

En las imágenes logradas por los reporteros también puede apreciarse con rapidez los intentos, en muchos casos fallidos, de la gente por ponerse a salvo de las balas que se cruzaban entre subversivos y militares así como la posición del comando central de ejército tanto en las inmediaciones de la Plaza



El edificio terminó consumido por un incendio y una gran cantidad de expedientes y archivos

cada detalle del desarrollo de este evento sin precedentes.

Ese mismo año, el 13 de noviembre, el nevado del Ruiz se llevó por delante el pueblo de Armero, ubicado en el departamento del Tolima. Esta tragedia sin precedentes en la historia reciente de Colombia fue cubierta por reporteros de todo el mundo, quienes coparon las páginas de periódicos y revistas con el registro del drama de miles de afectados y con la historia de la pequeña Omaira Sánchez, un niña que murió atrapada entre los escombros ante la mirada de todos. La niña estaba atrapada entre el lodo y fue imposible rescatarla.

“Los esfuerzos realizados por los cuerpos de rescate de sobrevivientes que emergían como fantasmas del lodo y cenizas acapararon la atención de los medios de comunicación del mundo. En particular el caso de Omaira fue mostrado con toda su crudeza ante las cámaras, donde ella con sus palabras dio fuerza a los rescatistas para que siguieran luchando⁷¹.”

Jairo Higuera, Jorge Parga, Luis Miguel García, Alfonso Ángel, Wiston Cabrera, entre otros, dieron al mundo un completo panorama de lo que sucedía allí. A la tragedia de Omaira se sumaron imágenes de las filas de huérfanos esperando por sus padres, de las calles repletas de lava y de los sobrevivientes caminando entre las destrozadas ruinas de lo que quedó de Armero.



Rescatistas y pobladores intentan sacar a Omaira de los escombros. Nada fue posible.



La pequeña Omaira luchó hasta el último minuto por sobrevivir.

Otros eventos que coparon la atención de periodistas y reporteros gráficos en esta década fueron la entrega del premio Nobel de literatura a Gabriel García Márquez en 1982, quien estuvo acompañado siempre por el fotógrafo Nereo López; la visita del

⁷¹ Omaira, agonía ante el mundo. En Revista Notitarde, agosto 9 de 2006. Tomado de: <http://www.notitarde.com/portadas/ediciones/aniver/aniver2006/especiales10.html>

papa Juan Pablo II a Colombia justo después de la tragedia de Armero para saludar a las víctimas y ofrecer su ayuda; la victoria de Lucho Herrera en la vuelta a España y los sucesivos avances y retrocesos del proceso de paz entre la guerrilla y el gobierno de Belisario Betancur.

Pero la década debía terminar de la misma forma que empezó. El agosto de 1989, el candidato del liberalismo disidente Luis Carlos Galán fue asesinado mientras ofrecía un discurso en la plaza central del municipio de Soacha, Cundinamarca. El reportero José Herchel Ruiz siguió atentamente el hecho: “En sus imágenes



Foto: Gustavo torres. colbrensa

puede revisarse un sinnúmero de los detalles que rodearon el magnicidio, incluida, por supuesto, la evidente desorientación y la angustia de los numerosos partidarios de Galán presentes en el acto.⁷²”

Las imágenes de la multitud adolorida, de la curul que hasta entonces ostentaba en el congreso cubierta con una bandera negra y del multitudinario funeral le dieron, otra vez, la vuelta al mundo.

La década terminó con la imagen de Miguel Díaz y varios reporteros de Cesar Gaviria emergiendo entre afiches y consignas galanistas como un designio del deseo de los colombianos.

La posesión de Cesar Gaviria fue la que acogió a más reporteros gráficos desde la consolidación del oficio. Entre las imágenes de la entrega de bandera y los actos de protocolo, se destacaron las del fotoreportero tolimense Francisco Carranza, que “con sutiles comentarios en las imágenes presenta una clara intención estética y un benévolo pero penetrante sentido del humor⁷³”.

⁷² Op. Cit.

⁷³ Op. Cit.

Esta posesión también constituyó la aparición de nuevos exponentes de la fotografía de prensa en Colombia como Henry Agudelo, León Darío Peláez, Jesús Abad Colorado, Luis Ramírez, Gabriel Aponte y Roberto Schmidt. Estos nuevos valores comenzaron a aparecer en la escena con imágenes reveladoras de la Asamblea Nacional Constituyente, que para 1991 intentaba crear un consenso entre liberales, conservadores, ex guerrilleros e intelectuales independientes para acordar una serie de normas afines a la sociedad de la época.

Desde entonces, la vinculación de grupos armados fuera de la ley –guerrillas y grupos paramilitares– con el negocio de la droga se incrementó y las imágenes de cultivos ilícitos así como de incautaciones y conflictos rurales tomaron parte importante en las publicaciones nacionales. La captura de Carlos Ledher, el ‘apagón’ de 1992 y la entrega de armas del M-19 en 1990 fueron hechos registrados por las cámaras de los reporteros gráficos del país.

La década del 90 se caracterizó por la persecución a grandes capos del narcotráfico colombiano, así como por asesinatos de líderes políticos y ciudadanos activos frente al orden constitucional. La caída de Pablo Escobar, así como la muerte de Carlos Pizarro León-Gómez y Álvaro Gómez Hurtado condujeron al país a una crisis que desencadenó una nueva ola de violencia política.

El cubrimiento de la guerra, que en este punto llegaba casi a los cascos urbanos y no se limitaba sólo a las zonas rurales, presentó una nueva concepción: “las imágenes de guerra eran una composición armónica, con nitidez admirable, imaginativos encuadres y sujetos instigadores (...) no hay contradicción entre las posibilidades documentales y las posibilidades artísticas de la reportería⁷⁴”

A la violencia política se sumó el escándalo del proceso 8000 en el gobierno de Ernesto Samper. Este fenómeno permitió a los reporteros obtener retratos singulares de los implicados en el hecho mientras eran conducidos a la cárcel o condensar momentos de angustia del presidente de la república y su jefe de campaña Horacio Serpa Uribe tratando de explicar que su campaña presidencial no había sido financiada por dineros provenientes del narcotráfico.

Finalmente, tras un proceso de polarización que dejó como candidatos a Andrés Pastrana y a Horacio Serpa, el primero accedió al poder en 1998 con la promesa de la

⁷⁴ Op. Cit.

búsqueda incesante de un proceso de paz con la guerrilla de las FARC, un grupo que tomaba cada día más fuerza en nuestro país.

Tras varios intentos por conciliar y por acordar la paz de parte del gobierno nacional, de todo este tiempo quedó en la retina la imagen del primer mandatario en San Vicente del Cagúan –la zona acordada para el despeje y el posterior acuerdo de paz– sentado en una silla blanca, con la bandera de Colombia de fondo, y una silla vacía al lado, en la que debía ubicarse el líder guerrillero Manuel Marulanda Vélez.



**El presidente Andrés Pastrana espera paciente a "Tirofijo", comandante de las Farc, para instalar los diálogos en San Vicente del Cagúan, Meta, a principios del año 1999.
Foto: tomada de <http://consejoestudiantilensn.wordpress.com>**

La zona de casi 40 mil kilómetros cuadrados de despeje, donde se asentaron por años los guerrilleros de las FARC, permitió que fotógrafos de todo el mundo inclinaran su interés hacia fotografiar las condiciones de vida al interior de la guerrilla. Mujeres, niños, vida cotidiana, rituales y parámetros éticos fueron el pan de cada día para los reporteros gráficos colombianos y extranjeros.



Guerrilleros de las FARC. Foto: Ricardo Mazalán



Integrantes de las FARC. Foto: AP.

Ante la inminente crisis política y los casos recurrentes de violencia e intolerancia que vivía la sociedad de ese momento, los deportes llegaron como un bálsamo para curar los corazones colombianos. Los gratos momentos que ofrecieron deportistas nacionales hicieron olvidar, por momentos, el país que nos había tocado vivir.

El imborrable 5 a 0 contra Argentina el 5 de septiembre de 1993, las imágenes de los 3 mundiales a los que clasificó nuestra selección en la década y los logros de ciclistas y tenistas de nuestro país llevaron felicidad a los hogares colombianos y evidenciaron una vez más la capacidad de los reporteros gráficos para capturar el momento preciso de gloria deportiva.

La última década del siglo XX, según Eduardo Serrano, “permitió la continuación de dos tradiciones de la reportería gráfica en Colombia: documentar señales de progreso y realizar registros representativos de la realidad social de nuestro país.”

Para el nuevo milenio, el fotoperiodismo colombiano ingresó en un proceso de adaptación a las nuevas tecnologías, proceso que hoy sigue vigente. La posibilidad de transmisión vía web, los productos multimedia y el aprovechamiento de las cámaras digitales en su máxima medida son los retos que los reporteros gráficos han debido asumir en esta década con matices de calidad y responsabilidad con la audiencia.

Las dinámicas de este nuevo proceso, que tienen visos al interior de la redacción, en la independencia de la fotografía como lenguaje periodístico, en el manejo de las herramientas de manipulación de las imágenes y que plantean la necesidad de reconocer el papel del fotógrafo como productor o no de información han llevado a concebir esta tesis de grado y a analizar, a partir del siguiente capítulo, la situación actual de la fotografía de prensa en Colombia como parte activa de los medios de comunicación y

como lenguaje que por sí solo, y muchas veces a pesar de sí mismo, es capaz de transmitir mensajes completos.

(nexos global – local)

III. Situación actual de la imagen de prensa en Colombia

A través de los capítulos anteriores hemos podido observar un devenir en la prensa gráfica mundial y particularmente en el caso colombiano. Con este desarrollo histórico podemos establecer las bases de una actualidad que se encuentra en cambio.

La llegada de la tecnología, no solo con nuevos medios de producción –cámaras, impresoras, escanners, objetivos digitales y computadores– sino también con cambios a la hora de abordar y generar los contenidos acordes a esta nueva tendencia, ha producido un efecto en el mundo del fotoperiodismo actual en Colombia. Tal vez no en sus productos finales, pero sí en la mente de “los encargados de ver este mundo de manera diferente.”⁷⁵

A la llegada de la tecnología se suma la eterna lucha por ganar un espacio, la aparente rivalidad con los periodistas y el deseo de encontrar una plenitud en el reconocimiento de la fotografía como un lenguaje periodístico independiente, capaz de transmitir ideas, de percibir mensajes y de lograr sentimientos.

La situación de la fotografía periodística nacional en la actualidad involucra estos elementos bajo diferentes matices; revela grandes diferencias entre el manejo cotidiano de un medio y de una agencia de noticias, permite establecer paralelos entre los parámetros visuales que componen, según el medio, el decálogo de una imagen fotoperiodística y presenta una posición ética frente al manejo de la cámara y el uso o abuso de la manipulación de las imágenes en los programas de edición existentes.

Pero detrás de esto está el ser humano, el fotógrafo o el periodista; el reportero gráfico hecho a fuerza de ver imágenes o el profesional de la comunicación que ha decidido involucrarse en el mundo de la imagen porque siente que es el lenguaje que “permite expresar mejor su sensibilidad”, como diría el veterano reportero gráfico Francisco Carranza.

Lo que se debate aquí es una posición ética frente al oficio y frente al periodismo como tal. La fotografía se inserta en las páginas de los diarios, en los cuadros de las páginas

⁷⁵ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

web y en la vida de los lectores, de allí la relevancia de un análisis como el que llevaré a cabo a continuación. El siguiente es un estudio que pretende revelar algunas verdades e identificar de manera rigurosa los parámetros bajo los que se rigen los productores de imágenes de prensa en nuestro país, así como establecer papeles y responsabilidades, problemas y retos con el fin de aportar a un debate que parece olvidado y superado por el vértigo del diario, de la orden y del afán por llenar páginas. Este proyecto tiene como objeto detener el tiempo, como la fotografía misma, para analizar las prácticas fotoperiodísticas en Colombia y producir una radiografía de lo que se está haciendo hoy con las imágenes que a diario vemos en las publicaciones periódicas.

El análisis se llevará a cabo bajo cinco categorías principales: en la primera se pondrá de manifiesto un concepto desarrollado por el autor español Pepe Baeza en su libro *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, en el cual se plantea una crisis en el fotoperiodismo a partir de elementos económicos, técnicos y conceptuales. En este punto también se hablará del fenómeno de las agencias de noticias como productoras de información y como parte de la lógica de los medios en Colombia, de la independencia del lenguaje fotoperiodístico y finalmente se pretende desarrollar un perfil de los parámetros visuales que debe tener una imagen de prensa. Todo esto se hará bajo el contexto de los periódicos y publicaciones impresas, puesto que el fenómeno de la web, incipiente e interesante a la vez, será analizado en un momento posterior y se incluirá en el tópico de los retos y el futuro de la fotografía de prensa en nuestro país.

En la segunda categoría se pretende analizar las prácticas fotoperiodísticas e ingresar un poco más al mundo del ser humano detrás de la cámara y su actividad diaria. Para este fin se abordará la relación entre el texto y la imagen con sus diferentes connotaciones, el papel del fotoreportero al interior de las redacción tanto en la proposición de temas como en su convivencia con el periodista y, finalmente, el papel del editor gráfico dentro de un medio de comunicación así como su esencia, su responsabilidad y sus retos en la “defensa” del equipo humano de fotógrafos que genera contenido para un medio.

En el tercer momento de este capítulo se entrará a hablar del dilema ético en la fotografía de prensa en Colombia, básicamente desde la edición en campo y la manipulación de imágenes con herramientas digitales. Se pretende generar visiones y comparaciones entre las licencias que unos y otros se permiten a la hora de intervenir

una imagen o de alterar un cuadro según la circunstancia. Así mismo, se identificarán ejemplos en la prensa gráfica mundial de manipulación no ética de las imágenes y alteraciones de la realidad en pro de un aparente virtuosismo técnico.

El cuarto punto de este capítulo, que hará las veces de conclusión de la investigación teórica realizada, tratará de recoger los resultados del trabajo de grado en el establecimiento de los retos generales de la fotografía y los fotógrafos de prensa en Colombia, no solo desde el sentido técnico y académico sino también desde la concepción estética de las imágenes y la preparación conceptual y periodística de las fotografías, teniendo en cuenta que un fotógrafo de prensa es, en lo personal, un periodista que se expresa con imágenes pero que debe recurrir al mismo proceso que recorren los reporteros que abordan cualquier otro formato.

Por último se hará una breve justificación de la segunda parte del trabajo de grado –el producto– que consiste en la realización de un reportaje gráfico en la ciudad de Uribe de la versión número 24 del Festival de la Cultura Wayuú. Para esto se abordarán los elementos más importantes del evento y se hará énfasis en su relevancia como hecho noticioso y su pertinencia para ser abordado de manera gráfica.

Crisis del fotoperiodismo

El mundo del fotoperiodismo se encuentra, aparentemente, en crisis. Autores de varios lugares del planeta plantean críticas implacables contra los profesionales de la imagen de prensa desde su génesis, su formación académica, su desarrollo conceptual y su forma de proceder en el oficio.

Pero para entender la crisis del fotoperiodismo es necesario establecer con claridad el concepto de fotoperiodismo y su aplicación actual. Para Pepe Baeza, autor del libro *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, el fotoperiodismo puede entenderse como “un documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a los valores de información y noticia.”⁷⁶

El fotoperiodismo consiste en lograr “una función profesional desarrollada en la prensa (...) y presentar una perspectiva política, económica, etc. De acuerdo con las secciones habituales de una publicación”⁷⁷

El fotoperiodismo da cuenta de una forma de contar, de un formato gráfico que permite establecer conexiones de la misma forma que lo haría un redactor, o un productor de televisión informativa. El lenguaje cambia, pero las directrices que rigen el quehacer fotoperiodístico se fundamentan en los mismos criterios que en el periodismo tradicional.

(crisis)

Esta forma de contar, ajena a los poderes económicos y sujeta a los valores noticia y a los criterios periodísticos, está en crisis. La manera de representar el mundo, de contar lo documental en los medios hoy está en desprestigio debido a que estos han perdido credibilidad y se ven cada vez más involucrados con los grupos de poder que determinan el destino de los países.

“La gente cree cada vez más que los medios están al servicio de los grupos políticos y económicos.”⁷⁸ esto ha hecho que el lenguaje periodístico pierda independencia frente al

⁷⁶ Baeza, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2001.

⁷⁷ *Ibíd*

poder y a su obligación de fiscalizarlo. Los medios han tratado de recuperar la credibilidad mostrándonos “la realidad del mundo apelando a imágenes con muy poca riqueza visual, hechas para lectores ignorantes que necesitan un documento gráfico que registre lo que están leyendo⁷⁹”.

Se ven “imágenes parecidas en todos los diarios, imágenes con parámetros muy bajos de riqueza visual.⁸⁰” El lenguaje fotográfico se sostiene en la medida en que refuerza un texto, lo decora y los enaltece, pero no funciona por sí mismo como generador de contenido independiente y veraz. “La imagen, sometida a la palabra, se instrumentaliza como mensaje que debe auxiliar al texto en su capacidad para convencer al lector de que lo que dice es cierto⁸¹”

La crisis también se manifiesta, inevitablemente, como parte de la situación económica de los medios. La imagen de prensa se convierte en una fusión entre el documento y la publicidad, entre el registro visual y el contenido propagandístico previamente pago por los anunciantes, dueños y señores de la producción editorial en varios lugares del planeta.

También existe, como parte de la crisis, una desconfianza a la imagen fotográfica por parte de los miembros de las redacciones en el mundo. Existe un “rechazo hacia los mecanismos comunicativos de la imagen⁸²” por parte de los periodistas, dueños de las páginas de periódicos y revistas, y quienes creen que el texto abarca el potencial informativo de la edición y que la imagen debe “acomodarse al texto y confirmarlo⁸³”

Los fotoreporteros que intenten realizar un periodismo responsable y enfrentar al lector con las situaciones de violencia, pobreza y desigualdad que se viven día a día son descalificados por considerarles menores, subordinados o no profesionales. De aquí se desprende todo un debate que se desarrollará más adelante sobre la profesionalización del oficio y la necesidad o no de tener periodistas detrás de las cámaras en el ámbito local.

⁷⁸ Op. Cit.

⁷⁹ Op. Cit

⁸⁰ Op. Cit.

⁸¹ Op. Cit.

⁸² Op. Cit.

⁸³ Op. Cit.

Las agencias de noticias son parte fundamental del concepto ‘crisis del fotoperiodismo’ que presenta Baeza. La falta de dinero en los periódicos del mundo, que se materializa en la imposibilidad de tener corresponsales en todos los lugares de un país y la dificultad económica de trasladar a los fotógrafos a lugares apartados, ha obligado a los diarios a utilizar los servicios de las agencias con excesiva frecuencia y en situaciones antes insospechadas.

El sentido de las agencias de noticias y la capacidad de cobertura hacen que los medios adopten los criterios de noticiabilidad que tienen las agencias. Los temas nacionales que cubren las agencias copan la atención de los medios y, muchas veces, eventos locales son publicados con material de estas empresas, lo que supone una total pérdida del criterio editorial de los medios y de sus empleados y un desprestigio a la capacidad de producción de los miembros de diarios y revistas.

Las agencias han, según Baeza, propuesto imágenes iguales, un mundo de estereotipos, la anulación de la diversidad y el ocultamiento de quienes se aprovechan de la injusticia y la violencia. Se han abolido los géneros, se han desplazado los estilos, se camuflan los emisores y se disipan los contenidos en la peligrosa línea de la espectacularidad.

Estos supuestos han permitido establecer una situación crítica de la fotografía de prensa en el mundo. A la luz de estos conceptos, se desarrollará ahora el análisis de la situación actual en Colombia tomando como referencia los testimonios de reporteros gráficos y editores de fotografía de diferentes medios en nuestro país y documentos relevantes.

La crisis del fotoperiodismo en Colombia, como un oficio visto de manera global, no se percibe en los encargados de producir las imágenes de prensa en nuestro país. Lo que se percibe es un descontento por la causa económica que genera la crisis de los medios, no sólo del periodismo gráfico. “La crisis se puede ver en el aspecto de que cómo hay menos espacio en los periódicos, hay menos oportunidad de publicar reportajes gráficos. Los periódicos como tienen muchas menos páginas que antes, se están dedicando casi completamente a la foto-noticia⁸⁴”.

La ausencia de espacio ha determinado el destino de la fotografía de prensa no sólo en la actualidad sino a través de la historia. “Por la crisis de espacio en los medios,

⁸⁴ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

generalmente la más sacrificada es la fotografía, y eso siempre ha sido así. La fotografía se ha ido ganando un espacio, pero siempre ha estado muy reducido. Muchas veces se manda a hacer un trabajo que gráficamente es muy enriquecedor, pero sólo hay espacio para una foto.⁸⁵ Esto ha llevado a que se mine la producción de documentos especiales –foto-historias, reportajes gráficos, historias gráficas– debido a que no hay un escenario, en el periodismo impreso, donde mostrarlas. “Los periódicos como tienen muchas menos páginas que antes, se están dedicando casi completamente a la foto-noticia. Antes en los periódicos se publicaban hasta 10 y 12 fotos de un solo tema. Esta forma de narrar ha desaparecido de los diarios.”⁸⁶

Este cierre de espacio y esta porción tan corta que han dejado los impresos a la imagen fotográfica ha producido un efecto aún mayor fuera de los periódicos, en el mercado laboral donde hay gran cantidad de fotógrafos que aspiran a ingresar a un medio, a una agencia o a algún otro tipo de generador de contenidos gráficos, y que ven como a nivel impreso se reducen sus posibilidades. “Cada vez es mucho más complicado y es más cerrada la opción de entrar en una agencia, en un periódico” afirma José Miguel Gómez, editor gráfico para Colombia de la agencia de noticias Reuters.

Si bien no se percibe la crisis en un contexto general, los puntos que marca el autor español Pepe Baeza también tienen un eco en Colombia y determinan la situación actual de la prensa gráfica en nuestro país.

La crisis económica, al igual que la carencia de cultura visual por parte de los fotoperiodistas, el excesivo dominio y uso de las agencias, el afán de profesionalizar el oficio y establecer aptitudes exclusivas de los fotógrafos de prensa, y la lucha por percibir una independencia del lenguaje fotoperiodístico hacen parte del estado del arte actual.

El problema de la riqueza visual de las imágenes, en el que casi todos los editores gráficos del país concuerdan al decir que son carentes de sentido informativo y de poder periodístico, ha sido tratado en el gremio, al punto de que se han podido identificar varios aspectos que determinan esta tendencia en la imagen de prensa en Colombia.

⁸⁵ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

⁸⁶ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

El primer factor que altera el poder informativo en las imágenes y propone un modelo, según William Fernando Martínez, fotógrafo de la agencia AP en Colombia, de “fotografías didácticas, que registran lo que dice el texto y lo corroboran⁸⁷” es el de la inmediatez. En su afán de llenar páginas, bien sea web o impresas, los editores se ven

“Los editores necesitan cerrar rápido, por eso utilizan cualquier foto que medio hable del tema, esta es una situación que se presenta, sobretodo, en los diarios locales.⁸⁸” Esto expone a los lectores a observar imágenes aburridas, que no generan ningún impacto y que tan solo son un refuerzo de lo que han leído. “El fotógrafo es como una especie de escribano público que está allí para certificar o confirmar la veracidad de los textos⁸⁹”

Lo paradójico del tema es que los lectores en Colombia parecieran querer este tipo de imágenes. Bajo la premisa de fotografías “fáciles de entender” y de la propia inmediatez que manejan los lectores al pasar por los periódicos y publicaciones tanto en impresos y aún más en la web, se esconde una profunda ignorancia visual por parte de la gente que consume los diarios, que en últimas son los jueces del trabajo de redactores, editores y fotoperiodistas. “La poca riqueza visual de los lectores, el poco capital cultural hace que los medios y los fotógrafos propongan imágenes fáciles de leer.⁹⁰”

En este punto es importante hacer un alto y analizar el caso del periódico El Tiempo, mencionado por varios de los entrevistados a la hora de hablar sobre la poca calidad visual de las imágenes y el precario impacto noticioso y estético que tienen sus fotografías tanto en la red como en el periódico impreso.

A través de un proceso de cambio de políticas editoriales, este diario ha ido coartando la posibilidad de obtener información desde diferentes lenguajes en sus páginas. La relevancia que tiene el texto en esta publicación es infinitamente superior a la de la imagen –sobre este tema me referiré con más detalle en el siguiente punto del capítulo– y el desprecio es tal que los mismos periodistas que cubren un tema sacan su cámara compacta y, muchas veces sin ningún saber sobre conceptos de imagen, de

⁸⁷ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

⁸⁸ Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.

⁸⁹ Memorias del seminario realizado en Monterrey, Nuevo León, México, organizado por la CAF y la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano. La búsqueda de la calidad periodística y la transformación del periodismo profesional. Unidad de Comunicaciones y Publicaciones de la CAF y la FNPI. Caracas, 2005

⁹⁰ Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.

composición, de forma fotográfica y de lenguaje fotográfico, disparan a lo que consideran interesante y hacen un registro del acontecimiento, registro que sale publicado al otro día.

Rodrigo Arangua, editor fotográfico de la agencia AFP para Colombia, se refiere al caso de este periódico: “allí se llena con la imagen una página donde va el texto, pero no hay una prioridad de la imagen como lenguaje periodístico independiente. Se publican imágenes lo más sencillas posibles y que no aportan absolutamente nada. Realmente, en muchos casos que he revisado en el diario, es mejor no poner una foto⁹¹”

Desde El Tiempo se considera que “no hay formación visual en los fotógrafos por eso existe una gran dificultad de lograr una narración a través de imágenes⁹²”. Tal vez en esto se escudan para legitimar la cantidad de imágenes superfluas y vanas que publican día a día.

En este periódico existe una práctica que, desde una buena intención, tiene matices que se podrían analizar de varias maneras: el equipo de fotografía imparte unos cursos gratuitos a todos los empleados del diario, en el cual se abordan temas básicos con el fin de dotar al personal de un saber hacer para que en el momento que no esté un reportero gráfico, el periodista pueda captar una imagen atractiva.

Es necesario que un periodista conozca el quehacer de un reportero gráfico, siempre que desde esta tesis se ha defendido el concepto de que un fotoperiodista es un periodista que decide expresarse a través de la imagen. Para este caso, resulta valioso el hecho de la capacitación, pero, en un contexto de pérdida de los parámetros visuales y falta de riqueza en las fotografías, la idea pretende prescindir en ocasiones del servicio de un profesional de la imagen para ahorrar costos o tiempo.

La capacitación a periodistas no está mal, lo que no es correcto es el excesivo uso de imágenes de periodistas no fotógrafos, que no tienen las nociones mencionadas anteriormente. Para los fotoperiodistas no existen capacitaciones en profundidad acerca del tema lo que impide el desarrollo de la imagen fotográfica al interior de las páginas del periódico El Tiempo.

⁹¹ Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.

⁹² Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.

El caso de este periódico permite traer a la investigación el punto más crítico de por qué los periódicos locales no tienen imágenes ricas visual e informativamente: la poca, poquísima, preparación académica y formación de los reporteros gráficos colombianos.

Ulises Castellanos, profesor de fotoperiodismo de la Universidad Iberoamericana de México enuncia que “el fotoperiodismo mexicano atraviesa una crisis de propuesta debido a la falta de preparación teórica y práctica de la mayoría de los fotógrafos de prensa (...) el gremio se caracteriza por su improvisación en el trabajo, la indisciplina y una escasa cultura general⁹³

El caso en Colombia no dista mucho del de México. El gremio de la reportería gráfica en nuestro país ha sido históricamente integrado por seres que han aprendido a ser fotógrafos viendo imágenes, escuchando y aprendiendo de referentes y realizando un proceso de preparación empírico.

Salvo contadas excepciones, que no por casualidad corresponden a los mejores exponentes de la prensa gráfica en nuestro país, los demás no han estudiado una carrera profesional, no sólo de periodismo sino también de fotografía, de arte, de historia o algún área afín a la fotografía documental. “El fotógrafo tiene que estudiar continuamente, tiene que ver fotografía todos los días, ver muchas imágenes. Tiene que tener una formación, saber hablar con propiedad de política, de los temas importantes de un país.⁹⁴”

Si bien el tema de la formación profesional en periodismo de un fotógrafo de prensa será materia de un tópico posterior, si existe una sensación dentro del gremio de que el reportero gráfico necesita formación académica, necesita estudiar y prepararse para contar una historia en cada imagen, para seducir a un lector que “ya está informado, ya sabe las noticias, lo que necesita es una foto distinta, que le impacte⁹⁵”

La poca riqueza visual de fotógrafos y editores les resta posibilidades a la hora de experimentar, de jugar con las imágenes para producir contenidos atractivos y los muestra débiles a la hora de defender una idea ante la redacción. Ernesto Bazán,

⁹³ Castellanos, Ulises. Manual de fotoperiodismo, retos y soluciones. Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, Ciudad de México, 2003.

⁹⁴ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

⁹⁵ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

reconocido fotoperiodista cubano, afirma que “los editores gráficos son totalmente analfabetos en el lenguaje de la fotografía⁹⁶”

Esta escases a la hora de abordar los temas desde recursos alternativos, adquiridos sólo mediante el estudio y la preparación académica, obliga a los fotógrafos a hacer año tras año lo mismo, a cazarse con una fórmula a la hora de cubrir cierto tipo de evento y crear un paradigma sobre qué está bien para cada ocasión. Así, se cae rápidamente en un facilismo, “en lugar de hacer una foto donde no la hay, que implica una capacidad de mirar y es un reto para el fotógrafo⁹⁷”.

Por esta razón vemos a diario cantidad de imágenes-cliché (concepto que utiliza Pepe Baeza en su libro para referirse a las fotografías que ocultan más de lo que revelan y que hacen parte de un monopolio manipulado de imágenes para audiencias ignorantes que esperan y quieren ver siempre lo mismo) y observamos cómo, casi al estilo de una cartilla, los eventos se cubren de la misma manera según su condición.

El testimonio del fotoperiodista español Víctor Fraile revela la sensación que dentro del gremio se percibe sobre esta incapacidad de crear y renovarse a partir de una falta de formación académica: “Me decepcionó enormemente el Open de Australia, me esperaba encontrar a los mejores especialistas, y salvo escasas excepciones (un par de fotógrafos de Getty, y el fotógrafo de The Guardian) el resto me dejó muy indiferente. Y no hablo solamente de freelances... gente disparando para Sport Illustrated y agencias importantes... simplemente desmotivados, desfasados, haciendo exactamente lo mismo año tras año desde hace más de una década, y eso lleva a resultados que simplemente decepcionan.⁹⁸”

En el actual momento de la prensa gráfica colombiana y en la ausencia de profesionales preparados y dispuestos a innovar las formas existentes de hacer fotoperiodismo tienen tanta culpa los integrantes de la redacción como las escuelas de periodismo, en el caso de los fotógrafos que vienen de una facultad de comunicación social.

⁹⁶ Op. Cit.

⁹⁷ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

⁹⁸ Entrevista a Víctor Fraile en: <http://www.caborian.com/20100224/fotografos-entrevista-a-victor-fraile/>. Consultado el 1 de abril de 2010.

Existe cierta sensación entre los fotógrafos de prensa y los editores gráficos de los medios y agencias en Colombia de que las facultades no han dado al lenguaje fotoperiodístico ninguna importancia.

“Falta formación periodística en las facultades en Colombia. La fotografía en las facultades de comunicación es una cosa de costura, incluso en muchos casos es una electiva” William Fernando Martínez

“No existen escuelas de fotoperiodismo en Colombia. Las universidades dan de un brochazo toda esta carrera, les dan 2 o 3 lecciones a los estudiantes, salgan a tomar fotos y deduzcan. No perfeccionan el lenguaje más allá de hacer clic. No le enseñan a los estudiantes a tener contenido, a tener una mirada diferente y a concebir una buena imagen a partir de lo que está viendo” Henry Agudelo.

“Hay una carencia total en las escuelas de fotografía respecto al fotoperiodismo, muy pocas de ellas lo desarrollan con gente que sepa qué es la reportería gráfica. Sólo los que son muy talentosos logran llegar ahí” Nelson Sierra.

“Las universidades no le dieron la importancia a la fotografía como tal, importancia de segunda o tercera categoría. El que quiere ser fotógrafo de prensa tiene que prepararse en otras academias haciendo cursos paralelos” José Miguel Gómez.

Es evidente que los profesionales de la imagen de prensa no encuentran un respaldo en las instituciones académicas. De hecho, en la Universidad Javeriana la materia de fotoperiodismo es una electiva dentro de las especializaciones cuando, de hecho, debería ser una materia tan obligatoria como periodismo radial o periodismo televisivo.

La fotografía periodística no es una especialización. Es un formato, un lenguaje. “La cámara es como una pluma o como una computadora, es una herramienta⁹⁹” y no debe ser vista ni como una elección aleatoria, ni mucho menos como un sub lenguaje o una vertiente subordinada del texto –ese debate se planteará con mayor amplitud en el siguiente punto del capítulo.

Esta nefasta combinación entre las carencias visuales de algunos fotoperiodistas y la negligencia por parte de las facultades de comunicación en Colombia ha dado como

⁹⁹ Op. Cit.

resultado la precariedad de parámetros de calidad en los recursos visuales de las imágenes. Así para Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador, “la riqueza visual de las imágenes sea buena”, resulta evidente la carencia de recursos de los fotoperiodistas en muchos medios de comunicación en Colombia.

El Espectador está haciendo un gran esfuerzo por recuperar la imagen en el periodismo impreso, con fotografías impactantes y retratos íntimos, que generan una cercanía del entrevistado con el lector. Pero la gran cantidad de fotos de entrevista frente a las pocas imágenes de calle, de hechos y de reportería gráfica –que casi siempre son tomadas de una agencia de noticias– supone un atraso y una carencia de calidad en el oficio.

El caso de la revista Semana es particular. El hecho de ser una revista de análisis y de opinión le permite ciertas licencias a nivel de imagen, es por eso que vemos montajes, imágenes silueteadas y fotografías producidas casi siempre de personajes en fondos representativos y acordes con el tema de discusión. Allí la fotografía es un elemento anexo al texto que contribuye al desarrollo de los temas pero que, por la misma idea de la revista, se dedica a fotografiar personajes y deja la reportería gráfica para su sección internacional en la que utiliza los servicios de las agencias.

El caso del periódico El Tiempo ha sido ya analizado y es el más preocupante de todos. A la carencia de calidad en la imagen se suma una política del ‘reportero multimedia’, que pretende que el redactor tome fotos y haga video sin ninguna base teórica ni conceptual, lo que pone en claro peligro la estabilidad y la importancia de la imagen fotográfica.

En provincia el caso más destacado de inclusión del lenguaje fotoperiodístico como una vertiente importante de transmisión de información se da en El Colombiano de Medellín. A través de la dirección del impecable fotógrafo Henry Agudelo, el equipo de fotografía ha ido conquistando páginas para contar a través de imágenes la realidad de la vida en esta ciudad. Reportajes gráficos, producciones especiales y dedicación y tiempo para trabajar son los factores que se combinan para lograr un buen producto. “Con nuestro trabajo, hemos enamorado a la redacción y a los lectores. La fotografía es una parte muy importante en el desarrollo de El Colombiano¹⁰⁰,”

¹⁰⁰ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

Las experiencias y los esfuerzos por consolidar la imagen de prensa dentro del contexto actual del periodismo en Colombia han surgido de la lógica diaria, de la necesidad de recomponer la visión de la imagen periodística y de una preocupación casi personal de algunos editores gráficos, pero la academia ha aportado poco y nada a la construcción de un debate serio, de un modo de proceder cuando se hable de fotoperiodismo.

Las universidades siguen preocupadas por el texto escrito, el lenguaje radial, la televisión y ahora el periodismo digital. Pero la imagen que acompaña los textos, que se erige como un documento social inamovible y un registro capaz de transmitir un mensaje sin usar palabras, ha quedado relegada y sujeta a una electiva, o a la preparación alterna de quienes estamos interesados en dedicar la vida a construir imágenes publicables en medios de comunicación.

“El que quiere ser fotógrafo de prensa tiene que prepararse en otras academias haciendo cursos paralelos. Como están las cosas, sería interesante tener academias donde la gente pueda estudiar fotografía 1 o 2 años y salga bien preparada, para qué estudiamos 5 años comunicación si en uno o 2 años que estudiemos fotografía vamos a salir bien preparados.¹⁰¹”

La academia tiene parte de responsabilidad en el desarrollo del concepto de crisis en el fotoperiodismo, pero en la práctica existen otros procesos que han minado la capacidad de producir imágenes con carga informativa y un verdadero compromiso con la verdad. Entre las actividades más peligrosas está la inclusión excesiva de imágenes producidas por agencias internacionales, muchas veces en detrimento de fotografías hechas por los trabajadores del medio de comunicación.

Sobre el tema existen diferentes posturas que, partiendo de una decisión editorial, componen el panorama en este punto del debate. Es cierto que existe una base de la cual se parte: las agencias son emporios internacionales de la comunicación que tienen cubrimiento global y eso, en la crisis de los medios en la actualidad, es una herramienta que no se puede obviar.

La capacidad para acceder a lugares remotos para un medio local hace más que necesaria la presencia de estas en las páginas de una publicación. Conforme a esto, es

¹⁰¹ Entrevista a José Miguel Gómez, editor gráfico de la agencia Reuters. Marzo 15 de 2010.

perfectamente válido que una sección internacional se nutra con la información de una agencia, salvo cuando exista la posibilidad de enviar a un fotógrafo a cubrir el evento que se desea reportar.

El debate comienza con la confrontación entre quienes defienden, cuando en un mismo evento están el fotoreportero de agencia y el empleado del medio, la foto tomada por el reportero gráfico de la publicación o quienes se la juegan por la calidad y separan a la imagen de su autor.

Para Henry Agudelo y su periódico, El Colombiano, “si la foto es muy buena, así sea de Medellín, va. Nosotros no tenemos preocupación con esto, al contrario es mejor porque las agencias se pagan para utilizarlas.¹⁰²” Sin embargo, para otros editores como Nelson Sierra de El Espectador y Jaime García de El Tiempo prefieren utilizar las imágenes logradas por sus fotógrafos. “Si hay un reportero gráfico de El Espectador en la zona, preferimos la imagen que él ha tomado¹⁰³”

Lo que está en juego con esta decisión es la calidad de la fotografía en la prensa nacional. La calidad gráfica de una publicación no se basa en el nombre de quienes toman las imágenes, ni el lugar donde trabajan. Se basa en el alto contenido informativo y el impacto que las mismas tengan en el lector.

Aparte de la calidad fotoperiodística, que se define en la lógica interna de cada medio y bajo parámetros muchas veces disímiles, existe una dura crítica al uso que hacen los medios de comunicación de las agencias de noticias. Los diarios locales establecen sus prioridades informativas conforme encuentran productos hechos por las agencias.

Se programa una agenda de acuerdo a la información que brindan las agencias y fácilmente se reproduce, tal cual, lo recibido a través del cable. En cuanto a las imágenes, con la excusa del pago que se hace de las agencias, los medios de comunicación se abstienen de enviar a sus reporteros gráficos a los lugares donde suceden las noticias.

¹⁰² Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹⁰³ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

Así, por ejemplo, vemos que el periódico El Espectador no envió a ninguno de sus fotoperiodistas a cubrir los Juegos Suramericanos de Medellín y se valió de los servicios de la agencia Efe.

Lo que está detrás de esta afirmación corresponde a un debate sobre el compromiso, la visión y la mirada de un diario –con filiaciones editoriales casi siempre– frente a la manera de abordar los temas de una agencia internacional. “El fotógrafo de agencia cubre los temas con una mirada internacional y bajo un parámetro de “objetividad” un poco mayor al del fotógrafo de un medio, que está metido en una realidad editorial todos los días¹⁰⁴.”

El fotógrafo de agencia utiliza planos más cerrados, información más descriptiva y elementos que permitan referenciar el tema no sólo en un contexto nacional sino también global. Mientras que el trabajador de un medio local se puede permitir licencias a la hora de sugerir, presentar elementos y jugar con símbolos que hacen parte de un imaginario colectivo.

Todo esto se está perdiendo en un facilismo mediado por la crisis económica pero que se ha llevado la calidad hacia iniciativas marginales de algunos pocos. Las agencias, hoy, determinan lo que es noticia y “lo que existe¹⁰⁵”

Frente a la crisis del fotoperiodismo que se ha planteado en este documento y los diferentes aspectos que engloban el concepto, el trabajo de grado pretende generar unas características propias de una imagen de prensa en canto a sus parámetros visuales y objetivos informativos.

Para el desarrollo de esta caracterización se usarán principalmente los testimonios de las personas entrevistadas quienes deben tener una noción clara de lo que es para ellos una verdadera fotografía periodística.

Para Henry Agudelo, editor del periódico El Colombiano de Medellín, la imagen de prensa debe tener un alto contenido informativo, deben ser vistas desde un ángulo diferente ya que “los fotoperiodistas somos los llamados a ver el mundo de una manera

¹⁰⁴ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

¹⁰⁵ Op. Cit.

alternativa.¹⁰⁶” Además el fotoperiodista debe crear su propia agenda y disparar para conseguir imágenes así el periódico no las publique, puesto que éstas constituirán el proyecto personal del reportero gráfico.

León Darío Peláez, veterano reportero gráfico y editor de la revista Semana, concibe la fotografía periodística como un lenguaje anexo al texto, paralelo y no subordinado, y en esta medida considera que las fotos “deben ir en un formato grande, más o menos en proporción con la cantidad de texto del artículo y deben narrar algo con una carga informativa contundente y con el estilo propio del fotógrafo¹⁰⁷”.

La mirada sin duda constituye un factor determinante en el desarrollo de una buena imagen de prensa. El punto de vista alternativo, así como los encuadres y el manejo perfecto de la técnica hacen de la fotografía un discurso autónomo y cargado de significados.

La composición, el poderoso centro de interés y lo agradable de la foto son, para el editor del periódico El Tiempo Jaime García, los conceptos fundamentales que debe tener una imagen de prensa. Para él, “la sociedad en que vivimos es muy visual, por eso hay que conquistarla con imágenes impactantes y que, además, tengan una importante carga informativa en su contenido¹⁰⁸”.

En El Espectador, por su parte, Nelson Sierra considera que la fotografía debe impactar y ya. Los lectores, para él, ya saben a lo que se enfrentan cuando abordan una noticia, por ende la imagen “debe ser distinta y provocarles una sensación a la que tienen cuando leen el texto.¹⁰⁹”

En las agencias el tema parece estar encaminado de la misma forma que en los medios de comunicación locales, pero su carácter internacional y su necesidad de informar a un público bastante más global producen ciertas diferencias a la hora de establecer las características más relevantes de una imagen de prensa.

¹⁰⁶ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹⁰⁷ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

¹⁰⁸ Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.

¹⁰⁹ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

Se puede identificar una necesidad mayor por la carga informativa en los fotógrafos que hacen parte de las agencias, por supuesto sin descuidar en ningún momento el parámetro estético, fundamental para la publicabilidad de una imagen.

Para William Fernando Martínez, fotógrafo *stringer* de la agencia norteamericana de noticias AP, “la fotografía tiene que ser un testimonio, pero además no ser una cosa repetitiva de lo que dice el texto, sino algo que lo complementa, no ser la foto didáctica sino jugar con los colores, las texturas y las situaciones. Eso hace que una foto se enmarque en ese lenguaje, que sea una imagen subjetiva, atractiva y con finalidad artística¹¹⁰”.

El juego de situaciones, texturas y colores para dar vida a una imagen fotográfica es quizás la apreciación más concreta de los parámetros visuales de una fotografía. La perfecta aplicación de la técnica permite registrar los colores exactos, de la manera adecuada. Los encuadres y el punto de vista permiten apreciar las texturas en su real dimensión y la mirada, el ojo crítico y la combinación que origina el ‘instante decisivo’ hacen parte del quehacer periodístico que corresponde a las situaciones.

AFP, por su parte, se ha destacado por ser la agencia de noticias de imagen por excelencia. “Está claro que AFP se destaca por sus fotos porque los fotógrafos tienen una mirada propia, más allá de lo periodístico o lo técnico. Sin duda hay algo artístico en nuestro producto.¹¹¹”

Para Rodrigo Arangua, editor de fotografía de la Agencia France-Presse, “la foto es la carta de presentación de nuestra agencia gracias a la calidad, al arte, a la composición, al mensaje y a estar en todos los lugares. Siempre estamos en una búsqueda en los fotógrafos de una imagen limpia, que hable por sí sola, esto es independencia del lenguaje.¹¹²”

Para la agencia Reuters y la agencia Efe, las otras dos grandes productoras de imágenes de prensa utilizadas en los medios colombianos, la mirada y la concepción del artista frente a la realidad son fundamentales. Claro está que esa mirada de artista debe estar enfocada hacia lo universal, mientras que el ojo del fotógrafo de un medio local debe

¹¹⁰ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

¹¹¹ Entrevista a Michaela Cancela, Directora de AFP para Colombia y Ecuador. Febrero 26 de 2010.

¹¹² Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.

acercarse al drama cotidiano de la gente para registrarlo y componer así la realidad nacional.

Prácticas fotoperiodísticas.

La lógica de concepción de las imágenes obedece a prácticas cotidianas, a formas de trabajar y a decisiones que hacen diferencia en cada medio de comunicación. Este punto del capítulo pretende analizar al fotógrafo dentro de la redacción, como parte –o no– de un equipo editorial que concibe historias y las relata y como un miembro integral –o no– del equipo periodístico.

Ese papel que desempeña el fotógrafo dentro de la redacción, que incluye desde su hora de llegada al medio hasta la proposición de temas, está sujeto a su relación con el editor gráfico, con el periodista que genera contenidos escritos y a ciertas lógicas que aún se manejan en los centros de información periodística.

Los medios de comunicación locales se manejan a través de consejos de redacción en los que se determina qué será noticia y cómo se cubrirá, tanto en el contenido textual como en el gráfico. A partir de allí, y durante el día, se generan las órdenes de fotografía y el editor gráfico determina quién va a cubrir cada noticia. Los fotógrafos de prensa en Colombia no tienen ningún tipo de especialización, todos hacen de todo y eso les permite estar dispuestos a hacer lo que sea.

En algunos medios, los fotógrafos en teoría generan su propia agenda y compiten con los periodistas en la proposición de temas, “Los fotoperiodistas de El Tiempo, además de cumplir la orden, están todo el tiempo buscando noticias y creando ellos mismos la agenda. Nosotros funcionamos con una agenda que puede salir de los periodistas hacia fotografía o de fotografía a la redacción.”¹¹³

A pesar de esta afirmación optimista, existe una realidad que aborda a los fotógrafos y los supera, “en los medios locales, básicamente en el día a día ellos van con una orden del periodista, van y hacen la foto y te acumulan el día con órdenes entonces no queda tiempo para hacer más de lo que te piden en la redacción.”¹¹⁴

“Todavía queda algo de eso que el fotógrafo está para hacer muy buenas fotos, y que las historias las consigue el periodista. No quiere decir que si un fotógrafo proponga una buena historia no se acepte. Pero la mayoría de las historias son propuestas por

¹¹³ Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.

¹¹⁴ Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.

periodistas porque hay mayoría de ellos y lógicamente hay más proposición de historias.¹¹⁵»

El vértigo de las redacciones y la actualidad al instante no da espera para realizar un trabajo fotográfico de largo aliento. Ni siquiera da lugar a que un fotógrafo investigue sobre lo que va a ir a cubrir y llegue con elementos de juicio para entender qué está pasando y cuál es la mejor manera de abordarlo. El fotógrafo de prensa en Colombia hoy está supeditado a la orden, por tiempo y también por gusto, y a lo que le digan qué hay que hacer.

Salvo eventos especiales, como marchas o acontecimientos de última hora, el fotógrafo se encuentra en la redacción esperando la orden de fotografía para salir a cubrir el evento, sin mayor conocimiento de lo que sucede y sin mayor interés. En el caso de los diarios, el día a día consume al fotógrafo ya que su jornada se copa en cumplir las órdenes del periodista y conseguir la foto que acompañe la historia escrita. “El fotoperiodista se volvió un poco retardado en algunas cosas porque el medio le exige que tome esto y que haga esto y no se satisface a sí mismo.¹¹⁶”

En las revistas, en Semana por ejemplo, los temas están calculados desde el inicio de la semana y la agenda es bastante rígida. “Los temas que proponen los fotógrafos no tienen mucha cabida en la revista porque es pequeña y maneja casi siempre la totalidad de temas judiciales.¹¹⁷”

A pesar de esta lógica manifiesta en los impresos –de la plataforma digital se hablará en el tópico de los retos puesto que queda un camino largo por descubrir y andar al respecto–, se identifica una falta de preparación por parte de los fotógrafos para proponer temas y hacer parte activa del cuerpo editorial de los medios de comunicación en nuestro país.

La ausencia de profesionales de la comunicación en las redacciones ha catapultado a la fotografía por encima del periodismo en las imágenes de prensa. “A la hora de contratar a alguien yo prefiero a un buen fotógrafo, independientemente de la preparación

¹¹⁵ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

¹¹⁶ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹¹⁷ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

académica. Cuando hablamos de fotoperiodistas, no hablamos de un periodista que toma fotos, hablamos de un fotógrafo que puede hacer de periodista.¹¹⁸»

Esta concepción, para mí errada, está siendo adoptada en gran parte de los medios colombianos. “fotoperiodista se puede hacer cualquiera en la calle, no es necesario asistir a una escuela de periodismo para ejercer este oficio.”

La preparación académica, necesaria para ejercer cualquier profesión, parece estar de más en la fotografía de prensa. Aparentemente basta con ser un buen fotógrafo, con tener una formación técnica o con haber estado mucho tiempo en contacto con imágenes para ejercer la labor de contarle al mundo, a través de contenidos gráficos, cómo se desarrolla la actualidad nacional.

Parte del debate y del origen mismo de este trabajo de grado radica en la importancia del oficio fotoperiodístico como parte del ejercicio diario de informar. El fotógrafo de prensa debe ser parte integral del equipo de profesionales que construyen la agenda diaria y determinan qué es noticia y cómo se va a relatar.

Para esto es necesario tener todo un proceso de formación académica que supera la técnica, ya que, como se ha dicho varias veces en este documento, la fotografía es tan solo un lenguaje, una herramienta para contar historias. Sería más que peligroso delegar la responsabilidad de informar a quien maneje una técnica de escritura adecuada, pero que no tenga conocimientos sobre cómo se ejerce el oficio periodístico.

Lo mismo sucede con las imágenes, “el fotoperiodista debe haber estudiado periodismo para manejar un lenguaje documental y a partir de allí ir descubriendo las características de la información que interesan al lector.¹¹⁹” El profesional de la imagen de prensa debe tener un conocimiento certero sobre ética periodística, elementos noticiosos, criterios informativos y técnicas para acceder a la información al momento de disparar.

De la misma manera que un periodista concibe la información a través de técnicas de reportería y apela a recursos propios del oficio noticioso, el reportero gráfico debe

¹¹⁸ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

¹¹⁹ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

también acudir a este tipo de herramientas para lograr la imagen que “cuenta de la forma más verdadera posible lo que está sucediendo.”¹²⁰»

“Es mucho más difícil abordar los temas para los no fotoperiodistas. Cuando la gente no ha estudiado periodismo, no le gusta oír noticias, y vive más pendiente de la orden de fotografía que de otra cosa. Mientras que los periodistas proponen temas, “¿será que puedo arrancar para esto?”, saben de qué se está hablando y saben qué es importante para el país. Los periodistas conocen a los personajes, sus filiaciones políticas y sus enemigos políticos, adquieren olfato y son dueños de una inquietud propia del profesional de periodismo. El conocimiento de los temas hace que el fotoperiodista tenga más elementos para elegir el mejor ángulo de la imagen y pueda mostrar la verdad que más se acerca a la realidad de la noticia.”¹²¹»

La formación en periodismo es un elemento que se presenta como indispensable para desarrollar cabalmente la actividad fotoperiodística.

Esta falta de profesionales de la comunicación, de verdaderos periodistas en las salas de redacción ha llevado a un fenómeno de jerarquización al interior de los medios. Los periodistas, y esto a nivel histórico, sienten que los fotógrafos son sus subordinados, como llevando a la práctica profesional la subordinación misma de la imagen frente al texto. Este fenómeno genera disparidad en las relaciones personales entre unos y otros.

Al interior de los periódicos locales el fotógrafo parece estar arrinconado, sujeto a un texto creado por un periodista y casi que obligado a producir una imagen que adorne el texto y lo ratifique. La independencia del lenguaje fotoperiodístico hoy al interior de las redacciones es realmente poca.

Muchas veces son los mismos periodistas quienes escogen sus imágenes, sin tener ninguna preparación en conceptos gráficos y sólo con la premura de obtener una fotografía que se adapte a su texto, como una decoración necesaria pero improductiva de su página. “Los periodistas, dueños de sus páginas, no van a ceder el privilegio a los fotógrafos para que sean ellos quienes compongan las publicaciones.”¹²²»

¹²⁰ Parrish, Fred. Photojournalism, an introducción. Editorial Thomson learning. 2002. USA.

¹²¹ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

¹²² Op. Cit.

Como las historias son, en su inmensa mayoría, propuestas por los periodistas, son ellos mismos quienes redactan los pies de foto. Esta actividad, que bien podría hacerla el fotógrafo ya que muchas veces es él y no el periodista quien va a cubrir la noticia al lugar de los hechos mientras el redactor está en el medio haciendo la nota, queda también sujeta a la potestad del periodista.

“Lo normal es que los periodistas hagan su pie de foto con la información que el fotógrafo le ha brindado en la imagen, cuando el redactor está haciendo el tema, él es quien hace el pie de foto, pero a uno le toca en el *caption* tener toda la información básica de la imagen. Los redactores generalmente escriben su pie de foto, pero los fotoperiodistas que han ido a la universidad están en capacidad de hacerlo.”¹²³

Los editores gráficos de los medios en Colombia sienten que este fenómeno ha venido cambiando, pero que casualmente lo ha hecho de la mano con la profesionalización de los fotoreporteros. De ahí la importancia de contar con un equipo de profesionales que sean capaces de sostener la sección de fotografía con altura y ponerse al nivel del resto de secciones de las publicaciones.

La profesionalización, las relaciones entre fotógrafo y periodista, las órdenes versus la proposición de temas en los consejos de redacción afectan directamente la calidad de los periódicos, y son parte fundamental del debate en el periodismo gráfico actual. Todos estos tópicos afectan la manera como trabaja un fotógrafo, cómo elige su material y qué decide publicar, esto de la mano de un personaje importante pero aún inexistente en la realidad colombiana: el editor gráfico.

“El editor es el nexo entre la redacción y el departamento de fotografía. Sabe lo que necesitan unos y otros, escucha y sugiere, propone y acepta. Debe ser el representante de la visión de los fotógrafos, pero además, y es de capital importancia, desarrollar su propia visión y aportar a la forma y contenidos del medio.

“El editor tiene que inspirar, dirigir, sugerir y motivar a los fotógrafos; tiene que establecer las pautas de trabajo y canalizar las inquietudes y sugerencias de los fotógrafos (...) tiene que ayudar a generar un flujo de iniciativa desde la fotografía hacia la redacción; tiene que transformar esa calle de sentido único en una avenida de doble

¹²³ Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.

circulación. El editor debe tener un rol activo en la redacción y una posición jerárquica acorde con sus responsabilidades.^{124,}

En Colombia existen, después de hacer varias entrevistas, consultar medios y analizar la fotografía de varias publicaciones, 2 editores en medios de comunicación escritos: Henry Agudelo, gestor de una “revolución gráfica” en el periódico El Colombiano, y Nelson Sierra, autor del extraordinario estilo fotográfico del periódico El Espectador.

La diferencia entre ellos dos y el resto de editores gráficos del país se basa en la interacción. Tanto Henry Agudelo como Nelson Sierra constituyen un verdadero puente de intercambio de información entre fotografía y la redacción, pero no un puente de una sola vía, sino un lugar de intercambio horizontal de propuestas tanto en lo formal como en lo estructural y de construcción colectiva de la forma y el fondo de las publicaciones.

“La redacción nos da a nosotros las libertad de qué foto va publicada y qué foto no. Este espacio nos lo hemos ido ganando y otros periódicos se han quedado cortos porque dejan que el filtro esté en cabeza del editor solamente. El error más grande es creer que sólo el editor es quien se puede comunicar con la redacción.^{125,}”

“Los fotógrafos ya saben qué concepto yo quiero de las fotos. Si usted mira el periódico, tiene un estilo distinto al de cualquier periódico. Ellos toman la fotografía, yo selecciono, ellos me sugieren algunas veces y podemos coincidir o no pero ellos respetan mis decisiones. Primordialmente yo selecciono el material fotográfico que sale en el Espectador.^{126,}”

Esta característica común ha permitido que los dos periódicos alcancen niveles buenos de contenido gráfico en sus páginas. La fotografía de estas dos publicaciones sobresale del resto de medios por su creatividad, su estilo y la libertad que se da a los fotógrafos para jugar con los planos, así como para desarrollar historias y producir contenidos especiales que los van a motivar a seguir haciendo productos descansados, semejantes al periodismo de investigación.

¹²⁴ Ponencia de Diego Goldberg, editor gráfico del diario Clarín de Argentina. En: Memorias del seminario realizado en Monterrey, Nuevo León, México, organizado por la CAF y la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano. La búsqueda de la calidad periodística y la transformación del periodismo profesional. Unidad de Comunicaciones y Publicaciones de la CAF y la FNPI. Caracas, 2005

¹²⁵ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹²⁶ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

“El editor puede y debe dejar su impronta en la tarea. Tiene que alentar la exploración de nuevas formas de relato, estar atento a las tendencias estéticas, ser capaz de innovar, de tensionar los límites de lo posible¹²⁷”

Pero más allá de este par de ejemplos de calidad en el papel de editor gráfico, existe todavía una ingenuidad frente a lo que significa este rol. “En los periódicos, para mí, el papel del editor gráfico es el de ser un patinador de fotos. El editor gráfico resuelve problemas de secretaria. El papel del editor fotográfico en algunos medios locales es más de coordinador.¹²⁸”

Los editores gráficos en la mayoría de medios son los encargados de trasladar material, colgar fotos en la red para que los periodistas o diseñadores las monten en las maquetas y buscar en agencias la foto que registre el tema del que se va a hablar.

En el trabajo cotidiano, generalmente los fotógrafos son sus primeros editores. De una sesión escogen lo que para ellos es el mejor material y luego lo presentan ante el editor gráfico. Luego se realiza el proceso de selección, algunas veces entre todos los fotógrafos y el editor, otras veces entre el autor y el editor y en otras ocasiones sólo el editor, y se montan las fotos más apropiadas en la red para que las usen los diseñadores y periodistas.

“En un tema donde son 2 fotos, nosotros pasamos siempre 3 o 4, y luego hablamos con el director de arte y con el periodista para tratar de vender las dos que son o la foto más importante. Se pasan 4 fotos porque el trabajo pasa por muchas manos y puede cambiar el concepto: director de arte, periodista, jefe de redacción, director y el dueño de la empresa, que finalmente es el que decide. En fotografía, muchas veces las cosas no son como uno quiere. Hay que hacer una buena selección con eso en caso de que se equivoquen los dueños, siempre haya una buena foto que ver en cada tema.¹²⁹”

En este proceso de selección de las imágenes existe un debate fuerte al interior de los medios de comunicación: elegir entre la foto del fotógrafo del medio y la fotografía enviada a través de agencia. El tema de la calidad, como se habló en párrafos anteriores, vuelve a escena para determinar las prácticas al interior de los medios.

¹²⁷ Op. Cit.

¹²⁸ Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

¹²⁹ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

“Yo trato de poner algo de prelación y de sentimiento frente al fotógrafo del medio, pero si ese día no estuvo, hay que darse la pela y sacar la foto de agencia.¹³⁰”

Este debate inconcluso, que depende básicamente del criterio editorial de cada medio y que no tiene parámetros globales de discusión, permite ingresar al mundo de las prácticas fotoperiodísticas en las agencias internacionales de noticias en Colombia.

Las agencias de noticias en Colombia cuentan con profesionales de la comunicación en sus áreas de fotografía. Los equipos de periodistas gráficos, por supuesto más reducidos que los de los medios de comunicación, presentan una lógica diferente basada en la profesionalización del oficio.

En estos centros de información no existen las órdenes, “los periodistas son muy autónomos y escuchan lo que es noticia y tienen una comunicación directa con la dirección de fotografía y realizan un trabajo independiente. Los fotógrafos proponen y van y hacen sus historias.¹³¹”

La formación académica de los fotógrafos de las agencias les permite tener autonomía para elegir el modo de cubrir un evento, así como identificar qué eventos son gráficamente atractivos y merecen un despliegue teniendo en cuenta las necesidades universales de estas empresas. “No existe el tema de la orden, nosotros generamos nuestra propia agenda. Nosotros decidimos qué puede ser potencialmente muy visual y qué no.¹³²”

El carácter universal de las agencias también simplifica el trabajo de las mismas puesto que sólo cubren temas que tengan algún tipo de relevancia a nivel internacional; aún así, los reporteros gráficos tienen espacio y tiempo de creación de sus historias, así como la posibilidad de proponerlas, desarrollarlas.

En lo que respecta a la parte de la edición, el reducido número de fotógrafos que integran el equipo gráfico de las agencias hace que su nivel deba ser superlativo. Esto conlleva a que sean ellos mismos sus propios editores y, en el caso de Reuters y AP, los mismos fotógrafos envíen el material a las sedes continentales de dichas empresas.

¹³⁰ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹³¹ Entrevista a Michaela Cancela, Directora de AFP para Colombia y Ecuador. Febrero 26 de 2010.

¹³² Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

Los fotógrafos de las agencias, periodistas en su gran mayoría, son los encargados también de generar los pie de fotos, o *caption*, que contienen la información básica para que cualquier periódico en el mundo sepa quién está en la foto y el contexto de la misma. “El fotógrafo generalmente hace el pie de foto, estos se realizan en inglés por el carácter internacional de la agencia y si tienen alguna dificultad con el idioma piden ayuda a los periodistas¹³³”

En el análisis conceptual de la situación actual de la fotografía de prensa en nuestro país se encuentran diferencias sustanciales entre los medios de comunicación y las agencias internacionales de noticias. El estatus de los fotoperiodistas al interior de la redacción, la autonomía a la hora de elegir y desarrollar temas, la cantidad de tiempo para producir las historias y la capacidad, que sin duda brinda la preparación académica y la formación profesional en el campo de la comunicación, de aportar de manera integral a las redacciones y a la lógica informativa de los medios hace que en las agencias de noticias el fotógrafo haya ganado un espacio que en Colombia está aún por descubrir. En nuestro país el debate está todavía por darse, el espacio por ganarse y, salvo contadas excepciones, es precario el nivel de la fotografía y de los fotoperiodistas en los medios de comunicación nacionales.

¹³³ Entrevista a Michaela Cancela, Directora de AFP para Colombia y Ecuador. Febrero 26 de 2010.

Ética y estética en el fotoperiodismo nacional.

El dilema ético ha estado presente desde el nacimiento mismo de la fotografía de prensa. La necesidad de obtener el mejor ángulo de la foto, la competencia y el egocéntrico gremio de los reporteros gráficos en el mundo ha llevado a que profesionales de la imagen apelen a estrategias anti éticas para lograr fotos impactantes y extraordinarias, en las que se resalta –y se prefiere– el aparente virtuosismo del autor por encima de la realidad, componente primordial de la imagen documental y periodística.

En este respecto no podemos olvidar el fuerte debate que se ha sucedido tras conocer que imágenes ícono de la reportería gráfica en el mundo fueron producidas. Sus autores, entre quienes se encuentra el famoso Robert Capa, incitaron a ejércitos enteros a posar para fotos que después darían la vuelta al mundo.

El debate ha crecido conforme ha llegado el fenómeno de la digitalización en la fotografía. La posibilidad de alterar imágenes vía manipulación digital ha abierto la puerta a numerosos engaños y faltas gravísimas al compromiso que tiene todo periodista con la verdad.

A continuación se identificarán, antes de entrar a hablar del caso colombiano, imágenes manipuladas con fines estéticos que dan cuenta no del virtuosismo del autor sino de una precaria concepción de la ética periodística. Los ejemplos a continuación fueron tomados del blog quesesabede.com en el que Eduardo Parra ha escrito un artículo llamado “10 bochornosos ejemplos de manipulación en fotografía de prensa.”¹³⁴

1 El michelín perdido. En verano de 2007, las vacaciones del presidente francés Nicolas Sarkozy dieron que hablar por múltiples motivos. Uno de los más sonados, por curioso, fue la fotografía publicada en la prestigiosa revista Paris Match, en la que Sarkozy aparece remando en una canoa junto a su familia. La revista L'Express destapó el asunto al afirmar que "Paris-Match ha hecho desaparecer, con una varita mágica, la curva de la felicidad que engordaba algo la silueta de Nicolas Sarkozy". El gran error de Paris Match fue obviar que la imagen había sido distribuida por agencias y publicada - sin retocar- en medios de todo el mundo.

¹³⁴ Parra, Eduardo. 10 bochornosos ejemplos de manipulación en la fotografía de prensa. Consultado el 29 de abril de 2010 en: <http://ht.ly/1EaFH>



2 Competencia mal entendida. Un caso destacable por lo chapucero de su ejecución lo protagonizó el diario As también en 2007. En esa ocasión, la ética periodística fue aplastada por el espíritu competitivo al eliminar de forma burda y chapucera un cartel publicitario del rotativo Marca -medio competidor- clonando al público como si de una epidemia de gemelos se tratase. Lo más curioso es que, a pesar de haberse comentado en múltiples blogs, la foto sigue colgada en la página web del periódico deportivo como si tal cosa.



3 **Una manipulación totalmente innecesaria.** Uno de los casos más recordados en la reciente historia de la llamada "prensa seria" española ocurrió en 2006. La toma, recogida en una visita de Ángel Acebes a Ávila, mostraba al ex ministro junto a la hermana de Miguel Ángel Blanco, concejal asesinado por ETA. El trucaje, que pasó desapercibido tanto para la Agencia EFE como para el diario El País -que publicó la imagen-, lo advirtió un lector del diario aficionado a la fotografía. Este montaje será especialmente recordado por la prácticamente nula mejora informativa en la imagen trucada: se acercó Acebes a Mar Blanco obviando a una tercera persona entre ellos. Quien también la recordará toda su vida es la fotógrafa colaboradora de la Agencia EFE que manipuló la imagen y que poco después recibiría una carta de despido.



4 El humo mutante. Polémica donde las haya, la fotografía pésimamente editada de Adnan Hajj, de Reuters, dio la vuelta al mundo y se llevó la carrera del informador por delante. Hajj retocó en 2006 la imagen de un paisaje del Líbano humeante tras un ataque israelí haciendo más negro y abundante el humo de los incendios. El retoque tuvo dos polémicas: la primera, por si hacer más oscuro el humo es realmente manipulación (cualquier fotógrafo sabe que, en ocasiones, los tonos se apagan en la imagen si la luz habiente no es directa); la segunda, en torno a si un montaje tan malo pudo haberlo hecho un fotógrafo profesional o se trataba de una burda manipulación que buscaba hundir su vida profesional. Por desgracia para Hajj, Reuters descubrió otra foto manipulada por el mismo fotógrafo y lo mandó a la calle, junto a las 920 imágenes que conformaban su archivo gráfico en la prestigiosa agencia.



5 **Cuestión de simultaneidad.** Caso aparte y realmente curioso fue el protagonizado por el diario El Mundo en septiembre de 2009. El rotativo tomó dos fotografías servidas por la agencia Reuters de dos momentos diferentes de un mitin político del PSOE en Rodiezmo, y las fusionó creando una falsa panorámica que ilustraba un gesto -los cuatro puños en alto de forma simultánea- que jamás se produjo. Al igual que sucedió con el "affaire" Sarkozy de Paris Match, El Mundo no tuvo en cuenta -o ignoró- que las fotos

originales habían sido distribuidas por una agencia y que, por tanto, estaban a disposición de todos los medios.



6 **La huella de la sangre.** Especialmente triste es el uso torticero del retoque por parte del diario La Prensa, de Honduras. Los responsables del periódico estimaron conveniente borrar digitalmente la sangre de un herido -posteriormente fallecido- durante las cargas policiales en las manifestaciones hondureñas, presumiblemente por la simpatía política entre el diario y el Gobierno golpista del país. El retoque salió a la luz gracias a los bloggers opositores, que difundieron la noticia de la muerte del joven Isis Obed Murillo. El diario se disculpó alegando que "por un error en su proceso, la gráfica publicada en nuestra edición del lunes 6 de julio del joven que murió en la manifestación del domingo, Isis Obed Murillo, salió distorsionada".



7 **Momento dramático.** En 2003 se conoció uno de los primeros grandes casos de manipulación fotoperiodística en la era de Photoshop. El fotógrafo Brian Walski, del diario Los Angeles Times, tomó dos imágenes en las afueras de Basora, donde un grupo de iraquíes eran custodiados por soldados británicos. En una imagen, uno de los soldados conmina a un iraquí a que no se levante mientras éste mira para otro lado. En la siguiente, el hombre iraquí sí mira al soldado, pero la actitud de éste es aparentemente indiferente. Walski decidió que las fotografías por sí solas no eran lo bastante dramáticas y las combinó, creando un fotomontaje que fue publicado en portada y que, a la postre, causaría el despido del informador, en plantilla en el periódico californiano durante casi quince años.



8 Espías de la TIA. No siempre son los medios de comunicación los que meten la pata. Incluso algunas veces son ellos quienes descubren el pastel. El diario El Mundo advirtió el año pasado que el que era por aquel entonces director del Centro Nacional de Inteligencia, Alberto Sainz, había estado de pesca en Senegal de forma presuntamente fraudulenta. Las pruebas que aportó el periódico español fueron unas fotos en las que, en efecto, se ve al directivo con dos piezas de gran tamaño. Sin embargo, en la fuente de las imágenes, la web albatros-peche.eu, las fotografías habían sido sustituidas por otras manipuladas: la cabeza -único rasgo identificativo- de Sainz, había sido sustituida por la de uno de los escoltas que también salían en la imagen original. Un montaje perfecto, salvo para Google y su caché.



9 "The Iran incident". Érase una vez un país que quiso demostrar su potencial militar, aunque sin demasiado éxito. Irán distribuyó en 2008 una imagen en la que se veía el lanzamiento de cuatro misiles. La toma fue portada en medio mundo. Sin embargo, The New York Times concluyó que la imagen estaba manipulada. El transmisor de la fotografía, la agencia Agence France-Presse, inició una investigación y contactó con la fuente original, Sepah News, el medio oficial de la Guardia Revolucionaria iraní, para pedir explicaciones. Sepah News reconoció el montaje y distribuyó al día siguiente, vía Associated Press, la imagen original sin trucar, en la que se veía cómo la lanzadera de uno de los misiles había fallado, dejando el ingenio volador en tierra para bochorno del ejército de Irán.



10 **La Real chapuza.** Sin duda uno de los casos más sorprendentes de manipulación fotográfica para los medios de comunicación, tanto por la situación como por lo chapucero del montaje, lo protagonizó la Casa Real española y su postal navideña de 2005. Según reconoció la institución a los pocos días, la imposibilidad de juntar a toda la familia para la toma de la fotografía obligó a los técnicos de Zarzuela a editar fotos individuales de sus componentes para montarlas en una única imagen destinada a los medios. El montaje, sorprendentemente nefasto, fue descubierto de inmediato por los

medios y se convirtió en una fuente de inspiración increíblemente fecunda para nuevos fotomontajes que inundaron la red española durante aquellas Navidades. Cuenta una versión oficiosa que fue la propia reina Sofía quien, ratón en mano, recortó y pegó a los protagonistas de la postal.



Dentro de la manipulación digital encontramos acercamientos innecesarios, alteración de la figura humana real mediante el uso de herramientas digitales, combinación de fotos para lograr el efecto ideológico necesario y exclusión de elementos en las imágenes porque dicen algo que no se quiere decir o expresan una idea que no comparte el comité editorial de la publicación.

Muchos de estos cambios, especialmente los que suceden después de tomar las fotografías, en las salas de diseño, suceden por cuestiones de acomodación de páginas. En esta etapa del proceso editorial pesan más los argumentos ideológicos o las necesidades espaciales que la ética periodística y la obligación de mantener una imagen tal y como fue tomada, sin ninguna alteración física. “Aquí pasa algo y es que los diseñadores juntan muchas veces los elementos de la foto para que les quepa, si hay dos personas muy separadas las juntan para que quepan en la revista¹³⁵.”

¹³⁵ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

Algunas otras manipulaciones, en cambio, ocurren en el lugar de los hechos. Estas son mucho más difíciles de detectar puesto que la toma fotográfica se ve perfecta, no existe ningún tipo de alteración aparente en el cuadro.

Lo que resulta grave es que este tipo de fotos están producidas, montadas, teatralizadas. La incapacidad del fotógrafo –en mi opinión– lo lleva a acomodar los elementos para componer una escena noticiosa e impactante y hacer creer al lector que encontró un punto de vista alternativo o un ángulo diferente que retrata de manera real la situación en la que se encuentra.

Este tipo de manipulación de la realidad registrada en una fotografía ha sido común en la historia de la reportería gráfica. Muchos reporteros han movido cuerpos de lugar para generar un mensaje a través de la relación objeto-fondo, o han acomodado escenas para componer un cuadro que hable por sí solo.

En Colombia el fenómeno parece virgen. No se han generado grandes casos de manipulaciones en campo de imágenes y en cuanto al proceso de modificación digital de las imágenes estamos en un proceso de conocimiento y desarrollo de las herramientas, lo que puede ser un aspecto positivo en cuanto a que la ignorancia sobre muchas técnicas de manejo de programas de edición de imagen impide que se realicen manipulaciones en el computador.

“El no saber usar cien por ciento el photoshop nos ha permitido trabajar las imágenes en campo, y nos ha obligado a hacer imágenes bien expuestas y bien logradas. Yo agradezco esa ignorancia en el tema porque nos impide hacer cosas que puedan faltar a la ética periodística¹³⁶”

Los líderes y encargados de la producción de imágenes fotográficas en la prensa nacional parecen tener bastante claro el deber ético de la información veraz. “Las fotos no se tocan en programas de manipulación de imágenes, sólo se usan para agregar información y hacer cropeo, de corte de las fotos... No hay manipulaciones de color. No se montan imágenes y cuando se hacen fotomontajes se dice explícitamente y no es una práctica utilizada para cerrar la puerta a más manipulaciones.¹³⁷”

¹³⁶ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹³⁷ Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.

En los medios de comunicación en Colombia no se alteran imágenes, al menos en la teoría y en la opinión de los expertos. Se realizan procesos de corte de imágenes, que dentro del marco ético son perfectamente válidos ya que se trata de un proceso de edición que se realiza en un lenguaje determinado, y en casi todos los medios se tiene una concepción ética de los procesos de manipulación de la imagen.

Los ajustes de color que se realizan son, sin embargo, motivo de alguna discusión. En el diario El Tiempo no se realiza ningún tipo de manipulación, es decir, sólo se hace uso del programa de edición para incorporar los pies de foto y cortar la foto. En El Espectador se realizan manipulaciones de color para adaptar la imagen al formato de impresión –CMYK– y poder lograr los colores más parecidos a los que se perciben en la realidad, y también se ajustan los niveles de la foto y algún contraste necesario. En la revista Semana, en cambio, se permiten mayores licencias a la hora de manipular una imagen, licencias que parecen cruzar la delgada línea entre el ajuste de colores y la alteración de la realidad.

“En la edición se puede volver la foto más dramática, más real, más periodística y más impactante. Se puede eliminar parte de la foto que sobran, y dejar la atención en los lugares donde se encuentra la mayor cantidad de información.”¹³⁸

Este debate, que a partir de las tres versiones recogidas queda abierto, no se ha dado aún. Este fenómeno de la alteración de colores en la imagen fotográfica parece ser un tema pendiente en el análisis de la reportería gráfica en el mundo. Incluso entidades como el World Press Photo han incurrido en dilemas a la hora de aceptar una foto o no debido a la intervención digital. “La organización World Press Photo acepta en sus concursos fotos absolutamente retocadas y pone en duda, con esto, la ética del periodista frente a la no manipulación de fotos y labor en sí del reportero gráfico.”

En cuanto a la manipulación especial de imágenes, a la extracción o adición de elementos o a la transformación de las fotografías mediante herramientas digitales hay un rechazo generalizado. Casi todos los medios de comunicación son honestos a la hora de presentar imágenes reales.

¹³⁸ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

“La alteración de las imágenes en digital o mover las cosas de lugar en la escena no es posible. Puedes darle forma y volumen a las imágenes utilizando diferentes lentes, diferentes ángulos y puntos de vista.¹³⁹”

“La idea del fotoperiodismo es no montar imágenes, no mover las cosas para logra fines estéticos. No alterar la realidad en la toma de la fotografía, no añadir ni montar ni cambia las cosas de lugar. Las imágenes deben ser periodísticas y reales.¹⁴⁰”

Pero hay un caso en el periodismo colombiano que resulta emblemático por la manera en que, sin ningún tipo de pudor ético, manipulan imágenes y hacen montajes que exhiben como fotografías reales.

Se trata de la casa editorial El Periódico, dueña del Diario del sur, El periódico de los colombianos, El periódico deportivo y el diario popular Extra. La casa editorial es propiedad de un empresario nariñense que ha desarrollado estos periódicos como un pasatiempo que no le ha generado muchas ganancias pero le ha permitido obtener poder político en muchos lugares del país.

La ligereza con la que se manejan los diarios, a voluntad del dueño de los mismos, se hace presente de manera abrupta en la fotografía. Su visión del periodismo lo ha llevado a concluir que las únicas imágenes aptas para ser publicadas en prensa son los primeros planos y las personas mirando hacia la cámara. Este señor detesta las espaldas.

Por tal razón, el equipo de fotografía y de diseño se empeña en satisfacer los caprichos del jefe, utilizando cualquier técnica para lograr los resultados requeridos. A diario se ven montajes, fotografías silueteadas e imágenes sin personajes que originalmente hacían parte de las mismas.

Incluso se ha llegado a puntos tan críticos como cambiar la cabeza de un personaje, eliminar partes importantes de un cuadro –como las graderías de un partido de fútbol, o el fondo de una fotografía de entrevista– con tal de obtener la imagen que creen adecuada.

Esta situación ha generado un ambiente de trabajo condicionado. Los fotógrafos sabe que deben tomar determinadas fotos para que puedan ser publicadas, y que si no

¹³⁹ Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.

¹⁴⁰ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

cumplen con los requerimientos del dueño, así sean muy buenas, las imágenes quedarán archivadas en las carpetas del olvido.

Los diseñadores, por su parte, deben ajustar las imágenes no solo a la diagramación convenida sino también a las exigencias de la dirigencia. A los primeros planos y las imágenes frontales se suma el rechazo de los desenfoques en las imágenes. Para el dueño, las imágenes deben tener una profundidad de campo tal que tanto el objeto como el fondo se vean en foco, sin importar la situación.

Por esta razón, el grupo de diseño se ve también obligado a montar imágenes, a alterar realidades y a recurrir a piezas que más parecen un collage o un intento de producto publicitario. Obviamente, en estas imágenes no aparece por ningún lado la salvedad de que es un fotomontaje, o una imagen adaptada. Los desafortunados trucos son mostrados al lector como una imagen real.

El caso de esta casa editorial es extraordinario. Tanto medios de comunicación como agencias se manejan todavía dentro de un marco ético fuerte y tienen claro que la manipulación de imágenes constituye un grave atentado a la ética y a su labor misma como contadores gráficos de una historia.

También existe un consenso, basado en parámetros éticos y prácticas, en el tema de la producción de las imágenes y en el límite de la composición de los cuadros fotográficos. La única salvedad que encuentran editores gráficos y fotoperiodistas del país para mover elementos y ajustar escenarios es en el retrato. “En un retrato sí puede hacer lo que quiera para componer la imagen, pero si va a cubrir algo que no puede manejar, no lo debe hacer porque hay que conseguir el mejor ángulo para contar la noticia sin alterar la realidad.¹⁴¹”

Las agencias de noticias tan rigurosas en el uso ético de las imágenes como la mayoría de medios de comunicación en Colombia. Para ellas, “no se puede sugerir, ni manipular, ni mover absolutamente nada. Hay una excepción que es cuando se realizan retratos, pero de resto no se permite mover absolutamente nada.¹⁴²”

¹⁴¹ Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.

¹⁴² Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.

“En AFP no se miente, no se modifica salvo cositas de edición. No se ponen cosas en escena, las cosas que ocurren son las que fotografiamos. Se realiza un control estricto de lo que se va a hablar y se editan cosas chiquitas de luz¹⁴³.”

“No se pueden saturar los colores para hacerlos más coloridos y más bonitos. No se usan personajes y se les pide que hagan cosas, no se producen las fotos ni se montan las escenas. No se hace teatro, no se arman las situaciones. Las imágenes tampoco se fuerzan, no se obliga a personas, directa o indirectamente, a que pasen por la escena o a que actúen de cierta manera.¹⁴⁴”

La manipulación de imágenes tanto en campo como en digital parece ser, en casi todos los medios, una cuestión que se aborda con responsabilidad. Los usuarios están viendo en casi todos los medios –salvo el caso de la casa editorial El Periódico– imágenes reales y producto de la mirada y el punto de vista del fotógrafo, y no de las maniobras técnicas de un diseñador o la manipulación en campo del comunicador.

¹⁴³ Entrevista a Michaela Cancela, Directora de AFP para Colombia y Ecuador. Febrero 26 de 2010.

¹⁴⁴ Entrevista a José Miguel Gómez, editor gráfico de la agencia Reuters. Marzo 15 de 2010.

Retos

La investigación, basada en entrevistas, consulta a los fotógrafos y editores gráficos de medios y agencias en Colombia, inmersión en algunas redacciones del país y la lectura de textos especializados en la materia, ha dejado como resultado múltiples posturas, puntos de vista y reflexiones sobre el estado actual de la fotografía de prensa en Colombia.

El documento que se ha realizado es una radiografía del día a día en la redacción, así como un testimonio –como la fotografía misma– que pretende congelar el tiempo para categorizarlo y desglosarlo. Así, se han podido identificar características estructurales del manejo de la imagen en los medios nacionales, vicios y virtudes a la hora de contar historias gráficas y razones para entender las problemáticas vigentes.

Este proceso de investigación, y la redacción del trabajo de grado, también han permitido destacar una serie de retos, de proyectos y de proyecciones en el camino del fotoperiodismo en nuestro país. Los retos se erigen aun desde la concepción misma del género, se presentan también en el manejo de la fotografía al interior de la redacción y, por supuesto, se proponen también en el quehacer del fotoperiodista en su lugar de trabajo: la calle.

El primer gran reto del fotoperiodismo colombiano, y de sus representantes, es poner a la reportería gráfica en el lugar que se merece desde el punto de vista profesional. Es necesario que los fotoreporteros sigan dando la lucha por ganar espacio para contar historia de manera gráfica. El profesional de la imagen de prensa debe defender la independencia del lenguaje fotoperiodístico y su capacidad para emitir mensajes tan contundentes como la palabra escrita o la imagen en movimiento.

El reto de defender y posicionar a la fotografía como un lenguaje periodístico independiente y autónomo depende en gran medida de la preparación de los fotoreporteros y en su capacidad de concebir imágenes que ejemplifiquen la potencia y las posibilidades de la fotografía periodística.

Existen en este punto dos retos importantes: concebir imágenes técnicamente perfectas y apropiar para la fotografía el discurso, concepto y orientación del periodismo. La primera se adquiere a través de la lectura de la preparación en escuelas de fotografías y

la interacción con imágenes y producto fotográficos de todo el mundo, lo que permite tomar referentes para imitar y producir.

El segundo reto consiste, inevitablemente, en la profesionalización del fotógrafo de prensa como un comunicador social, como un periodista.

Se retoman aquí las palabras de Susán Maiselas, expresadas en el congreso para el mejoramiento de la calidad periodística en 2006: “La fotografía es una herramienta, lo es una cámara así como una pluma.” La formación periodística, la apropiación de técnicas de investigación y reportería, la noción vertical de una ética de la información y el compromiso que con los lectores y con la verdad tienen los profesionales de la comunicación son fundamentales a la hora de disparar una cámara pensando en que esa imagen saldrá publicada en un diario.

Este punto es quizás el de mayor polémica al interior de las redacciones en Colombia. Pero tanto la historia como la actualidad constatan la necesidad de periodistas detrás de una cámara. Los profesionales de la comunicación que han decidido optar por la reportería gráfica son capaces, hoy, de producir contenidos en varios formatos y mantienen ese ojo y esa inquietud propia del periodista.

Pero la preparación y la necesidad académica no es sólo para los fotógrafos, ni para los productores de imágenes de prensa. Los editores gráficos tienen el gran reto de traer la profesión a nuestro país. Si bien no existe una carrera en una universidad colombiana si existen varios programas de fundaciones dedicadas a mejorar la calidad periodística en América.

Los editores gráficos de los medios en Colombia deben dejar de ser los coordinadores de la sección para pasar a ser los garantes de la calidad de las imágenes en los periódicos. Deben dejar su impronta y estilo en cada retrato, en cada foto de actualidad y en cada publicación gráfica. Deben exhortar a sus dirigidos a producir contenidos atractivos, ingeniosos, contundentes.

Sólo en la formación académica está el futuro de la profesión, y ante la ausencia de escuelas y facultades de fotoperiodismo, el profesional debe forjar su futuro adquiriendo conocimientos por otras vías e investigando mediante el uso de recurso que hoy están a la mano.

En la formación del profesional de la imagen de prensa existe otro gran reto, que hoy no se puede desconocer y que se presenta como el futuro de las comunicaciones y de la forma de hacer periodismo: internet.

Esta nueva plataforma es una autopista abierta para la producción de material fotográfico. El material que muchas veces queda archivado en las redacciones por falta de espacio en las publicaciones hoy puede ser montado en la red sin ningún inconveniente. Pero lo que vemos en las versiones digitales de los periódicos es una cadena de convenios con cadenas de televisión (Caracol y El Espectador, City Tv y El Tiempo) para mostrar sus contenidos en la red.

Lo que se presenta como una gran opción se está convirtiendo en una nueva frustración. Hay muy pocas galerías fotográficas en la red; salvo los partidos de fútbol, no hay temas que permitan despliegue fotográfico en la red o no hay fotógrafos o editores que los propongan.

El reto constituye en dar buen uso de la fotografía de prensa en internet. En crear galerías, en hacer uso de las herramientas digitales para producir información atractiva y novedosa.

Para esto el fotógrafo debe entrar en la era digital, conocer conceptos de convergencia mediática –adquiridos entre otras en las facultades de comunicación– y realizar productor multimedia que involucren información en diferentes formatos y permitan la exploración tanto del productor como del consumidor.

Slideshows, stop motions, animaciones en flash, manejo de programas de edición de audio y video y sobretodo una concepción digital de la manera de producir contenidos son el medio para asumir el reto y satisfacer a los nuevos usuarios, cada vez más ávidos de esta clase de producto. El reto, sin embargo, es la calidad, más allá de la plataforma o de las circunstancias.

Otro gran reto que plantea la investigación y la realización de este trabajo de grado es el de la consecución de un trabajo personal, de un proyecto de vida fotográfica que se vaya desarrollando durante el tiempo y que permita al reportero gráfico experimentar y producir un material diferente, descansado y analítico. Algo así como un ensayo

fotográfico que narre el estilo, la vida y el devenir tanto del personaje como del autor de la obra.

El fotoperiodista debe realizar un trabajo diario y mezclarlo en los tiempos libres con un cubrimiento a los temas que lo apasionan. Debe producir un trabajo personal durante años, algo así como un gran reportaje, que le genere una motivación laboral y cambie también su perspectiva profesional.¹⁴⁵»

La realización de este trabajo debe tener a su vez un eco en las redacciones, y en el editor gráfico. Este producto que el fotógrafo va produciendo cada tanto puede ser relevante o noticioso en algún momento, y ahí debe estar el editor gráfico para proponer ese material ante la redacción y lograr que se publique una parte de él. Las variables de espacio que propone hoy la web reducen cualquier impedimento para publicar el material.

Pero sin duda el principal reto del oficio consiste al interior de la redacción, el fotógrafo debe dejar de ser el empleado que cumple las órdenes de un periodista y que va a registrar y constatar lo que afirma el texto.

El reportero gráfico debe ser un periodista que se expresa a través de la cámara, que tiene sus fuentes y sus temas, que maneja una agenda y es capaz de proponer temas para hacer cubrimientos gráficos o textuales. El fotoreportero del futuro deberá estar en capacidad de generar contenido independiente y autónomo, de optimizar el espacio de la nueva plataforma para contar historias a través de su herramienta de trabajo, de hacer uso decente de photoshop y de los demás programas de edición, de comprometerse con su lector y pensar que es tan importante como el redactor para la producción de una excelente pieza periodística.

¹⁴⁵ Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.

Bibliografía

1. Eulàlia Fuentes. *¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras?* [on line]. "Hipertext.net", núm. 1, 2003. <<http://www.hipertext.net>> [Consulta: 28/01/110]. ISSN 1695-5498
2. Antonio PANTOJA CHAVES. «Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España». *El Argonauta Español*, Número 4 - 2007 <http://argonauta.imageson.org/document98.html>
3. Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.
4. Artstudio Magazine. Biografía de Eugene Atget. Febrero 15 de 2003. Consultado el 9 de febrero de 2010 <http://www.artstudiomagazine.com/maestros/eugene-atget.html>
5. Jorge Pedro Sousa. *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Comunicación social ediciones y publicaciones. Sevilla. 2003.
6. Erich Salomon y la Candid Photography en <http://reportajefrafico.wordpress.com/el-periodo-de-entreguerras/erich-salomon-y-la-candid-photography/>
7. La fotografía de prensa. En *Mirada absoluta*. Consultada el 10 de febrero de 2010 en http://www.newsmatic.e-pol.com.ar/index.php?pub_id=87&sid=444&aid=1596&eid=1&NombreSeccion=Portada&Accion=VerArticulo
8. Núñez Hernández, Leticia, "Un paseo por los inicios del fotoperiodismo mundial", en *Revista Mexicana de Comunicación*, Núm. 52, México, enero / febrero, 1998, 39- 43 pág.
9. Pierre-Jean Amar. *El Fotoperiodismo*. Editorial La Marca. Buenos Aires, 2005
10. Juan-Franciso Torregrosa Carmona. *La fotografía de prensa una propuesta informativa y documental*. Editorial Dykinson. Madrid, 2009.
11. Margaret Bourke-White, *La mirada de grandes maestros* en www2.uah.es/fotohistoria/Docs/BOURKE-WHITE,Margaret.doc

12. Chris Steele-Perkins. **Magnum**. Editorial Phaidon. Barcelona 2008.
13. *La Guerra de Vietnam* en <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/vietnam.htm>. Consultado el 12 de febrero de 2010.
14. SERRANO, Eduardo (1983). *Historia de la fotografía en Colombia..* Bogotá, Museo de Arte Moderno / OP Gráficas.
15. Friedmann, Susana. Espejos, reflejos e imaginarios: el diario Mundo al Día (1924-1938). En: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Consultado en: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/88/88>. Marzo de 2010.
16. Inauguración del Estadio Atanasio Girardot (Ed. 347) en: http://www.vivirenel poblado.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2577&Itemid=153
17. Deas Malcom. Fotografía y Política. Biblioteca virtual del Banco de la república. 2005-06-01 en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1996/marzo3.htm>
18. Biografía de Leo Matiz en: http://www.asofoto.com/ExpoLeoMatiz/biografia_lm.htm
19. Crismatt, Carlos. "Jorge Eliécer Gaitán: Documento fotográfico". <http://www.geocities.com/Athens/Forum/7877/gaitan/> (9 de abril de 2002)
20. Sánchez Botero, Germán. El Bogotazo. Tomado del libro *Transparencia de Emmanuel*. Ed. Plaza, 2008. Prólogo de Fidel Castro
21. **La reforma agraria en Colombia**, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, en: <http://www.fian.org/resources/documents/others/la-reforma-agraria-en-colombia/pdf>
22. Fray Luis Carlos Mantilla Ruiz. **Visita del Papa Pablo VI a Colombia. Agosto 22 a 24 de 1968**. Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005-06-23 en <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117visita.htm>

23. Reseña de *El populismo atrapado, la memoria y el miedo*. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. En:
http://es.wikipedia.org/wiki/Elecciones_presidenciales_de_Colombia_de_1970
24. Temblores y terremotos. Tomado de Revista Credencial Historia. (Bogotá - Colombia). Edición 188 Agosto de 2005
25. Omaira, agonía ante el mundo. En Revista Notitarde, agosto 9 de 2006. Tomado de:
<http://www.notitarde.com/portadas/ediciones/aniver/aniver2006/especiales10.html>
26. Baeza, Pepe. Por una función crítica de la fotografía de prensa. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2001.
27. Memorias del seminario realizado en Monterrey, Nuevo León, México, organizado por la CAF y la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano. La búsqueda de la calidad periodística y la transformación del periodismo profesional. Unidad de Comunicaciones y Publicaciones de la CAF y la FNPI. Caracas, 2005
28. Castellanos, Ulises. Manual de fotoperiodismo, retos y soluciones. Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, Ciudad de México, 2003.
29. Entrevista a Victor Fraile en: <http://www.caborian.com/20100224/fotografos-entrevista-a-victor-fraile/>. Consultado el 1 de abril de 2010.
30. Parrish, Fred. Photojournalism, an introducción. Editorial Thomson learning. 2002. USA.
31. Ponencia de Diego Goldberg, editor gráfico del diario Clarín de Argentina. En: Memorias del seminario realizado en Monterrey, Nuevo León, México, organizado por la CAF y la Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano. La búsqueda de la calidad periodística y la transformación del periodismo profesional. Unidad de Comunicaciones y Publicaciones de la CAF y la FNPI. Caracas, 2005

32. Parra, Eduardo. 10 bochornosos ejemplos de manipulación en la fotografía de prensa. Consultado el 29 de abril de 2010 en: <http://ht.ly/1EaFH>
33. www.mediastorm.com
34. www.bigpicture.com
35. www.magnumphotos.com
36. www.twitter.com
37. Relatorías de los talleres de fotoperiodismo dictados por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
38. Entrevista a Francisco Carraza, fotógrafo retirado de El Espectador, febrero 15 de 2010.
39. Entrevista a Henry Agudelo, editor gráfico de El Colombiano de Medellín, Marzo 8 de 2010.
40. Entrevista a León Darío Peláez, editor gráfico de la revista Semana. Febrero 17 de 2010.
41. Entrevista a Nelson Sierra, editor gráfico de El Espectador. Marzo 13 de 2010.
42. Entrevista a William Fernando Martínez, fotógrafo de AP. Marzo 2 de 2010.
43. Entrevista a Rodrigo Arangua, editor gráfico de AFP para Colombia. Febrero 23 de 2010.
44. Entrevista a Jaime García, editor gráfico de El Tiempo. Marzo 7 de 2010.
45. Entrevista a José Miguel Gómez, editor gráfico de la agencia Reuters. Marzo 15 de 2010.
46. Entrevista a Michaela Cancela, Directora de AFP para Colombia y Ecuador. Febrero 26 de 2010.
47. Entrevista con Mauricio Dueñas, editor gráfico de la agencia Efe en Colombia, Marzo 20 de 2010.

Anexos

Justificación del producto.

Después de realizar un proceso de investigación sobre la situación actual de la fotografía de prensa en Colombia e identificar a través de este documento las principales características del fotoperiodismo nacional, el siguiente paso del trabajo de grado consiste en realizar un trabajo de producción.

A través de un reportaje gráfico realizado en el departamento de la Guajira sobre la versión número 24 del Festival de la cultura Wayuú, se pretende materializar las experiencias conseguidas en la primera parte del trabajo y generar contenido gráfico de este tradicional evento que año a año se lleva a cabo en el municipio de Uribia, conocido como la capital indígena de Colombia.

He decidido escoger el Festival de la Cultura Wayuú como el escenario para desarrollar el reportaje porque es un evento periódico, lo que trae consigo valores noticiosos como la actualidad y la pertinencia. Estos valores son los que inciden tanto en el periodismo escrito como en el gráfico, por ende se eligió un evento de carácter noticioso para ser cubierto y registrado.

A la periodicidad y noticiabilidad del evento se suman sus características particulares, que lo hacen un evento atractivo tanto en contenido como en formas visuales de retratarlo.

El Festival de la Cultura Wayuú es el único evento cultural que exalta los usos y costumbres de una etnia indígena en Colombia. Otros festivales de la región son dedicados exclusivamente a conservar legados vallenatos y a promover este ritmo musical a través de concursos de habilidades a la hora de interpretar instrumentos como la caja vallenata o el acordeón.

En este evento confluye una forma de pensar, de actuar, de ser y de vivir de casi 500.000 personas, que conforman la etnia tanto en la guajira colombiana como en el estado de Zulia en Venezuela.

Cada año en Uribia se presenta lo mejor de la cultura Wayuú, danzas, bailes típicos, desfiles tradicionales, juegos ancestrales, deportes que hacen parte del diario vivir de los

indígenas y costumbres como el tejido y su propio lenguaje, tan milenarias como ellos mismos.

Para esta versión, los organizadores decidieron involucrar a la etnia Wayuú en el proceso de celebración del bicentenario a partir del concepto de “la otra rebelión”. Según los ancestros, esta comunidad libró una batalla casi tan sangrienta como la de los criollos para conseguir el territorio que ahora les pertenece. Esta batalla no fue reconocida por la institución colombiana por lo que han decidido documentar al mundo esta épica acción.

En el marco del festival también se realiza un reinado internacional. Este no premia los mejores cuerpos, las miradas sensuales ni los armónicos movimientos en una pasarela. El reinado pretende escoger a la *Majayut* (en español señorita) de oro del festival.

Las aspirantes son jóvenes entre 18 y 25 años, que deben dar cuenta al público y al jurado, de su capacidad para conservar y transmitir todo el saber milenario Wayuú. Deben dominar técnicas de tejido, deben bailar la *Yonna* (baile típico de la etnia) a la perfección, hablar el Wayunaiki de manera fluida y conocer los mitos y leyendas propios de la cosmovisión Wayuú.

Este reinado es una exaltación a la valentía de estas jóvenes que están dispuestas a conservar un legado que para muchos parece olvidado.

El festival en sí es una exaltación a la raza indígena. Es un evento que como ningún otro en el país abre las puertas para que el mundo conozca quiénes son, cómo viven y qué hacen los indígenas Wayuú como parte de la sociedad colombiana. El Festival de la Cultura Wayuú es un marco festivo para sacar la interculturalidad de la constitución y ponerla al servicio de los seres humanos.