

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CIENCIAS SOCIALES

Análisis socio-cultural de la profesión del fotoperiodismo en México.

Estudio del perfil, la labor y la ética del fotógrafo de prensa

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN

CIENCIAS SOCIALES

PRESENTA

ANGÉLICA HERNÁNDEZ MERINO

Directora del trabajo recepcional

Dra. Tania Rodríguez Mora

México, D.F. Octubre 2014.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

Gracias a mi familia por el apoyo incondicional en este proceso.

Gracias a todas aquellas personas que directa o indirectamente estuvieron conmigo a cada paso.

Sumo este agradecimiento a mi directora por su cariño, por su apoyo y por cada palabra alentadora.

A mis lectoras y lectores, sus observaciones enriquecieron este trabajo.

Gracias a los fotoperiodistas que me compartieron su visión de tan apasionante profesión.

*Finalmente mi agradecimiento a la **Universidad Autónoma de la Ciudad de México** por el apoyo otorgado para la impresión y el empastado de esta tesis.*

“Nada humano me es ajeno”

"Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida.

No porque me la salvara, sino porque me la dio.

Existo gracias a la fotografía.

O por culpa suya".

Joan Fontcuberta

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. El fotoperiodismo como profesión	4
1.1 El campo de estudio de la sociología de las profesiones	5
1.1.1 Max Weber y la noción de profesión	6
1.1.2 Enfoque funcionalista: Talcott Parsons	11
1.1.3 El enfoque neoweberiano de las profesiones: Randall Collins	12
1.1.4 Otros enfoques de la sociología de las profesiones	13
1.1.5 El estudio de las profesiones en México	16
1.2 La profesión y la profesionalización	19
1.2.1 El fotoperiodismo como profesión: vocación, formación y práctica.....	23
1.3 Ética profesional	25
1.3.1 Códigos éticos, principios morales y valores del fotoperiodismo	28
Capítulo 2. Informar con imágenes: el desarrollo del fotoperiodismo	33
2.1 Del grabado a la prensa ilustrada	34
2.2 El fotoperiodismo nace en Alemania	37
2.3 Fotoperiodistas alemanes	37
2.3.1 Erich Salomon, el padre de la fotografía espontánea	38
2.3.2 Alfred Eisenstaedt, retratos que se hicieron célebres	42

2.3.3	Sofisticación de las cámaras fotográficas	46
2.4	Fundación de la agencia de fotografía <i>Magnum</i>	47
2.4.1	Robert Capa, fotógrafo de guerra	48
2.4.2	Henri Cartier-Bresson, el momento decisivo	54
2.5	Fotoperiodistas estadounidenses	57
2.5.1	Las mujeres en la fotografía	58
2.5.2	Dorothea Lange, fotógrafa documentalista	62
2.5.3	Walker Evans, su trabajo para la FSA	65
2.5.4	Lewis Hine, la fotografía de prensa como herramienta de cambio social.....	67
2.5.5	Eugene Smith, foto-ensayista	71
2.6	La profesión del fotoperiodismo en el mundo después de los años cincuenta	76
2.7	Situación del fotoperiodismo en el mundo: la era digital	81
Capítulo 3. Desarrollo profesional del fotoperiodismo en México		84
3.1	El fotoperiodismo a principios del siglo XX	86
3.1.1	La fotografía durante el porfiriato	90
3.1.2	Las primeras revistas ilustradas y diarios durante el porfiriato	92
3.2	La fotografía como documento social del acontecer revolucionario	94
3.2.1	Hugo Brehme, pionero de la fotografía artística en México	95
3.2.2	Agustín Víctor Casasola y el Archivo Fotográfico Casasola	99
3.3	El fotoperiodismo durante las posrevolución	103

3.3.1 Enrique Díaz, fotoperiodista independiente	105
3.4 Las revistas ilustradas y los años treinta	109
3.5 Los hermanos Mayo y su aportación gráfica en México	111
3.6 La fotografía, los fotógrafos y la vida cotidiana en la ciudad	118
3.6.1 Manuel Álvarez Bravo y su reconocimiento internacional	118
3.6.2 La fotografía durante los años cuarenta y cincuenta	123
3.6.3 Rodrigo Moya, fotoperiodista de dos miradas	124
3.6.4 Juan Guzmán, fotógrafo de la vida cotidiana	128
3.6.5 Nacho López y el discurso visual del fotoensayo	129
3.6.6 Enrique Metinides y la nota roja	134
3.6.7 Héctor García, fotógrafo de la calle	138
3.7 Nueva era del fotoperiodismo	142
3.7.1 Agencia Fotográfica Imagenlatina	145
3.7.2 Temblor del 85 y el movimiento zapatista, acontecimientos que reflejan el trabajo fotoperiodístico	146
Capítulo 4. Discursos y prácticas actuales del fotoperiodismo en México	152
4.1 Perfil del fotoperiodista en México	154
4.2. Campo laboral, condiciones y riesgos de trabajo	157
4.2.1 Campo laboral y condiciones de trabajo	158
4.2.2 Riesgos de trabajo	162

4.2.2.1 Cursos y talleres de capacitación para fotoperiodistas en situaciones de riesgo	168
4.3 Educación formal y saberes: escuelas, talleres y diplomados sobre fotoperiodismo.....	170
4.4 Concursos, premios y exposiciones construcción del reconocimiento social del trabajo del fotoperiodista	178
4.5 Construcción de la ética profesional	184
4.5.1 Manual de códigos éticos	184
4.5.2 De los códigos éticos a la toma de decisiones	187
4.5.3 Compromiso profesional de un fotoperiodista	189
4.6 Satisfacciones que brinda el ser un fotoperiodista	190
Reflexiones finales	198
Anexos	205
Bibliografía y fuentes consultadas	223

Introducción

Este trabajo de investigación refleja indudablemente mi enorme pasión por la fotografía y por el fotoperiodismo. Desde un principio tenía el interés de realizar un trabajo de investigación sobre fotoperiodismo desde el campo disciplinar de la Ciencias Sociales, de tal manera que me di a la tarea de buscar el campo adecuado para su estudio, tras un larga revisión bibliográfica encontré que la sociología de las profesiones me permitiría realizar dicha investigación. En específico el libro *Max Weber y la sociología de las profesiones* del autor Arturo Ballesteros Leiner en donde plantea la importancia de realizar investigaciones sobre las profesiones desde una perspectiva de Ciencias Sociales, fue el que me orientó para determinar cómo estudiar al fotoperiodismo.

La profesión del fotoperiodismo sería mi campo de estudio partiendo del análisis y del enfoque de la sociología de las profesiones. Tomé la decisión de realizar un análisis socio-cultural de la profesión del fotoperiodismo en México. Principalmente me enfoqué en el estudio del perfil, la labor y la ética de un fotoperiodista. Los objetivos que me planteé fueron los siguientes: 1) establecer cómo se constituye la profesión del fotoperiodismo actualmente mediante una revisión histórica, 2) averiguar cuáles han sido los medios de profesionalización del fotoperiodismo, 3) identificar cuál es el perfil del fotoperiodista, 4) identificar cuál es la labor del fotoperiodista y finalmente 5) analizar aspectos de la ética del fotoperiodista en México.

De manera que esta investigación está constituida por cuatro capítulos: el primero “El fotoperiodismo como una profesión” aborda cuál es campo de estudio de la sociología de las profesiones, además se presenta una revisión teórica en relación a las profesiones vista desde clásicos como Max Weber, Talcott Parsons y Randall Collins. También, se expone tras una revisión conceptual qué se entiende por profesión, profesionalización y fotoperiodismo, finalmente en las últimas secciones se abordan los principios o códigos éticos con los que debería de contar un fotoperiodista. De manera puntual, este capítulo pretende brindar una mirada más completa y compleja desde determinadas posturas teóricas el estudio de la profesión del fotoperiodismo en México.

El segundo capítulo “Informar con imágenes: el desarrollo del fotoperiodismo”, presenta una reseña histórica de la formación y del trabajo de aquellos fotoperiodista internacionales que

sentaron las bases de la profesión fotoperiodística. De la misma manera se hace mención de las primeras agencias, periódicos y revistas que impulsaron el trabajo de los fotoperiodistas. Finalmente se abordan brevemente los principales debates en torno a la incursión de la fotografía digital en el fotoperiodismo.

En el tercer capítulo “Desarrollo profesional del fotoperiodismo en México”, se reseñan los principales usos de la fotografía en México y los principales exponentes del fotoperiodismo tanto nacionales como extranjeros que de alguna u otra forma aportaron nuevos estilos de hacer fotoperiodismo, de la misma manera se revisan los medios escritos más relevantes (periódicos y revistas) y todos aquellos que representaron de manera considerable espacios ideales de publicación y fuentes de trabajo. Toda esta revisión se realiza a la par de los acontecimientos históricos que definieron y consolidaron la profesión del fotoperiodismo en México.

Cabe señalar que el capítulo dos y tres tienen la finalidad de realizar una revisión histórica no sólo del fotoperiodismo, sino de abordar todos aquellos aspectos que hicieron e impulsaron que el fotoperiodismo se convirtiera en una actividad especializada y profesionalizada.

En el último capítulo “Discursos y prácticas actuales del fotoperiodismo en México”, se revisa en qué consiste, cómo se constituye, cómo se ejerce, cuáles son los mecanismos de legitimación y cuál es el panorama laboral de la profesión del fotoperiodismo actualmente en México desde cinco dimensiones de análisis: 1) perfil, 2) campo laboral, 3) educación formal, 4) reconocimientos y premios, finalmente 5) ética.

Es importante hacer mención que este capítulo está conformado por la información recabada de seis entrevistas realizadas a cinco fotógrafos y una fotógrafa: Federico Gama, Víctor Mendiola, Saúl Ruiz, Alfredo Estrella, Frida Hartz y Eduardo Miranda. Todos estos fotógrafos cuentan con una formación, con estudios especializados en fotografía y con una considerable trayectoria y experiencia tanto laboral como profesional dentro del fotoperiodismo.

En síntesis este último capítulo tiene la finalidad de brindar un panorama general de lo que es la profesión del fotoperiodismo en México desde una visión construida por quienes ejercieron y por quienes ejercen actualmente el fotoperiodismo.

Finalmente puedo decir que una de las motivaciones para realizar este trabajo académico personalmente fue porque quería investigar, indagar y profundizar en el ámbito del fotoperiodismo, conocer acerca de su pasado y entender su presente. La siguiente investigación va dirigida a todo lector interesado en la profesión del fotoperiodismo, este trabajo representa sólo una de las múltiples investigaciones que se pueden realizar en relación a tan interesante y apasionante profesión.

Capítulo 1

El fotoperiodismo como profesión

*La profesión del fotógrafo se presta
particularmente a esos juegos
ideológicos puesto que al no requerir
ninguna formación racionalmente
organizada, no exige esa confesión
y permite, por el contrario, las
representaciones oníricas
de la elección profesional*
Boltanski, 2003

El siguiente capítulo está conformado por tres apartados temáticos, los cuales giran en torno a las siguientes preguntas; qué es una profesión, cuál es el campo de estudio de las profesiones, qué es y de qué trata la sociología de las profesiones y finalmente por qué el fotoperiodismo se considera una profesión. A través de estas líneas se pretende esclarecer estos cuestionamientos y con ello sentar las bases que permitan hablar del fotoperiodismo como una profesión.

Por lo tanto, el objetivo principal de este capítulo es identificar a partir de la sociología de las profesiones cuáles son los principales elementos que hacen que el fotoperiodismo sea reconocido como profesión, si bien es cierto, no intento conceptualizar en una serie de rasgos el término de profesión, ni mucho menos encuadrar la profesión del fotoperiodismo en ciertas características, pero si pretendo identificar cuáles son los principales aspectos que hacen que el fotoperiodismo sea socialmente reconocido como una profesión.

El primer apartado se constituye por una síntesis en donde se expone el campo de estudio de la sociología de las profesiones identificando cuáles son sus principales debates, exponentes y aportes teóricos. En el segundo apartado se explica cuáles son las principales acepciones que definen una profesión, además de que se aborda qué se entiende por fotoperiodismo y cuáles son los elementos por los cuales se define el fotoperiodismo como una profesión; y finalmente expondré en qué consiste la ética profesional abordando básicamente los códigos éticos, principios morales y valores del fotoperiodismo.

1.1 El campo de estudio de la sociología de las profesiones

La profesión o las profesiones son temas a estudiar dentro del campo de investigación de la sociología ya que en una sociedad de creciente desarrollo, surgen nuevas profesiones, por ende, “los estudios sociológicos sobre las profesiones se han interesado en la categorización, descripción y análisis de los rasgos que conforman diversos grupos profesionales y sus organizaciones formalmente estatuidas (asociaciones y colegios profesionales)” (Dettmer, 2009: 13). Por lo cual, la sociología se ha hecho de herramientas fundamentales de conocimiento para tener un área de estudio enfocada en las profesiones, llamada “la sociología de las profesiones”.

Es preciso mencionar que la sociología de las profesiones es considerada por algunos autores como una rama de la sociología mientras que otros autores remarcan que ésta es una subdisciplina de la sociología, en general Luciano Gallino menciona que:

La sociología de las profesiones, que puede ser considerada como una rama de la sociología del **trabajo** (v.), estudia las profesiones como una manifestación peculiar de la **diferenciación social** (v.) y de la **división del trabajo** (v.) que se desarrolla principalmente en la **sociedad industrial**(v.); analiza los fenómenos de **socialización** (v.) y de reclutamiento dentro de una determinada profesión, los procesos de **asociación** (v.) dentro de las categorías profesionales, los tipos de **acción social** (v.) que se vinculan con los determinados tipos de **papel** (v.) profesional; trata de identificar y explicar los canales y los modelos de **movilidad social** (v.) que una u otra profesión producen o incentivan; mide el **prestigio** (v.) de las diversas profesiones en una perspectiva comparativa (2005: 733).

La sociología de las profesiones se encarga de “analizar una profesión en base a la posesión de un conocimiento o lenguaje propio, un elevado estatus y prestigio, un ejercicio profesional que goce de autonomía, que sus integrantes posean la facultad de autorregular su práctica laboral, que muestren una organización gremial fuerte y que su noción de servicio se base en la ayuda y protección al prójimo, avalada por un código de ética” (Cárdenas, 2005: 305).

El estudio de las profesiones fue un tema de investigación conformado por reflexiones y aportaciones teóricas desde la sociología a partir de la década de 1930, en Inglaterra principalmente, es aquí en donde “se empieza a analizar las tendencias de surgimiento y evolución de las profesiones” (Cárdenas, 2005: 30), ya que las profesiones fueron “el producto de la creciente división social y técnica del trabajo que acompañó el nacimiento de

la moderna sociedad industrial” (Dettmer, 2009: 13), no fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX que muchas profesiones ya existentes se consolidaron y otras tantas surgieron, es en ese entonces que éstas obtuvieron el reconocimiento social e institucional. Ya para la década de los 50 y 60 la sociología norteamericana empieza a tener cierto protagonismo en el estudio de las profesiones, así mismo, la sociología de las profesiones se inscribió en un debate entre un posición funcionalista y una de carácter interaccionista, estas posturas teóricas se desprendieron, sobre todo, de la re-lectura de Marx y Weber fundamentalmente (Ballesteros, 2007:130), más adelante, Ballesteros menciona que “las diferentes posiciones teóricas desde las que se aborda la problemática de las profesiones con un punto de vista sociológico, poseen versiones específicas que en sí mismas constituyen una línea fuerte de investigación” (2007:130). Dentro de estos enfoques teóricos se encontraban: 1) el enfoque funcionalista; 2) los análisis interaccionistas; 3) el enfoque neweberiano; y, 4) los estudios de orientación neomarxista. Ahora bien y de acuerdo con estas corrientes teóricas, en esta síntesis recupero las siguientes:

1.1.1 Max Weber y la noción de profesión

Sin duda uno de los primeros sociólogos que empezó a interesarse por el estudio de las profesiones fue Max Weber, este interés se ve reflejando en obras como: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, *La sociología de la religión*, *La ciencia y la política como profesión* y *Economía y sociedad*, en estas obras plantea las diferentes formas en las que se puede concebir la noción de profesión y el papel que ésta ha desempeñado en la sociedad moderna. Es en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Weber le da un peso notable a la conceptualización de la palabra profesión, en este escrito ofrece una revisión “comprensiva de la compleja relación de algunas modalidades de creencias religiosas del calvinismo con la ética profesional del capitalismo moderno [...] dedica una parte de su obra al estudio de la relación de las religiones con las estructuras social y económica. Sus estudios integran los diferentes niveles políticos, social y económico, analizando en particular la influencia de la religión” (Ballesteros, 2007: 69). En un apartado de esta obra Weber realiza un recorrido histórico de la concepción luterana de profesión¹ y en otro apartado analiza los

¹ Este apartado “se compone a su vez de dos textos: el primero, en el que expone algunos aspectos de la reforma religiosa, en particular los formulados por Lutero y sus antecedentes, que tuviera algún impacto causado por motivos religiosos “en la textura del desarrollo de esta nuestra civilización moderna”. En segundo lugar,

cuatro representantes históricos del protestantismo ascético: El Calvinismo, el Pietismo, el Metodismo y las sectas del Movimiento Bautista.²

Durante el recorrido histórico de la noción luterana que realiza el autor de la palabra profesión se desprende la concepción alemana *Berefut* y con ello según el propio Weber una:

Génesis histórica de la palabra a través de las distintas lenguas, se ve en primer término que los pueblos preponderantemente católicos carecen de una expresión coloreada con ese matiz religioso para designar lo que los alemanes llaman *Beruf* (en el sentido de posición en la vida, de una esfera delimitada de trabajo), como careció igualmente de ella la Antigüedad clásica, mientras que sí existe // en todos los pueblos de mayoría protestante. En segundo lugar se advierte que esa existencia no es debida a una condicionalidad étnica de los respectivos idiomas (Weber, 2011:115-116).

En tanto, la palabra *Berefut*, se relacionaba con una dimensión espiritual, es decir, dentro de “la lengua española e italiana (románicas) existen palabras con un matiz análogo a la palabra *beruf*: “vocación” y “*vocazione*” o “*chiamamento*”. En la palabra española, su sentido de “llamamiento interior hacia algo”, proviene del oficio eclesiástico” (Ballesteros, 2007: 79). Es aquí cuando profesión o *berufut* se conciben como un llamamiento hecho por Dios y se le adjudica un orden religioso. Desde este punto Lutero utiliza dos conceptos diferentes para traducir la palabra “profesión”:

El primero, el que corresponde con un concepto de orden religioso de “llamamiento hecho por Dios por medio del Evangelio anunciado por el Apóstol” que no tiene nada que ver con el sentido profano de las profesiones; y segundo, el sentido utilizado en la traducción de algunos apartados de la Biblia como “sigue en tu profesión” o “permanece en tu profesión” en lugar de utilizar la palabra “trabajo”; de hecho la traducción luterana en este último uso de la palabra es aplicado en su sentido “*beruf*”, es decir en su “actual sentido *puramente* profano” (Ballesteros, 2007:81).

Lutero entiende la noción de profesión desde una dimensión ética y sin dudar la sitúa bajo un enfoque espiritual. A su vez concibe al trabajo profesional no como una “tarea sino como mandato, de tal forma que lo importante no es lo que se hace sino la obediencia” (Ballesteros,

encontramos en pie de página prácticamente un tratado filológico, en el que se da seguimiento a la génesis histórica de la palabra alemana *Beruf* (profesión), con el objetivo de rastrear en la palabra las reminiscencias religiosas que la definen como “una tarea impuesta por Dios”, de ahí que revise en idiomas antiguos y con ello sus remotos antecedentes lingüísticos, el uso de esta palabra” (Ballesteros, 2007: 76-77).

² En este apartado Weber pretende desarrollar un recorrido histórico referente a cómo se concibe la idea de profesión y con ello reconocer que “las creencias religiosas tienen un tipo de influencia para generar esos impulsos, por lo que considera interesante describir sucintamente las ideas religiosas en un formato “típico ideal” (Ballesteros, 2007: 86).

2007: 85). Es decir Lutero concibe profesión como una voluntad divina la cual constituye un deber religioso. En conjunto el sociólogo Max Weber “en su esfuerzo por definir y explicar las características distintivas de la civilización occidental formuló la tesis de interrelación entra las ideas puritanas y el “espíritu capitalista”. Interrelación mediada por una idea de trabajo duro como un deber que lleva así su recompensa intrínseca, convirtiéndose en un atributo clásico del hombre industrial moderno: la calidad del trabajo es un signo de virtud, es profesión” (Ballesteros, 2007:18).

En relación con su escrito *El político y el científico*,³ realiza un análisis de la “profesión en el campo de la ciencia y respecto de esta: a) en su relación problemática con los valores, y b) como profesión para la vida y el comportamiento personal de los individuos” (Ballesteros, 2007: 101), además de que trata de exponer las limitaciones y los alcances que ha tenido la ciencia como profesión por un lado y por el otro explicar cuáles son las cualidades de la profesión política que aluden a la dimensión ética de la profesión, esto es, “la pasión, el sentido de la responsabilidad y el sentido de la distancia” (Cárdenas,2005: 225), así como, establecer los tipos de políticos profesionales existentes. En general en este escrito resalta las características en torno a la profesión académica en el ámbito de su ejercicio profesional (Ballesteros, 2007:101).

En el caso de la ciencia como profesión, Weber la ubica en función de dos hechos centrales: “la cada vez más alta especialización en el campo científico y la emergencia de diferentes y contradictorios sistemas de valores, propiciada sobre todo por el intensivo proceso de desmasificación y creciente racionalización del mundo contemporáneo” (Ballesteros, 2007: 102). Weber menciona que la ciencia es una “vocación” llevada a efecto mediante las especializaciones puestas al servicio de la toma de conciencia de cada uno de nosotros, así mismo, la ciencia como profesión especializada al servicio del conocimiento. En conjunto, el científico solo puede realizar algo completo dentro de una estricta especialización (Ballesteros, 2007: 105).

En cuanto a la política como profesión, Weber plantea principalmente las características de esta profesión, los tipos de políticos y la relación entre ética y política. Incluso, señala que

³ Este texto se desprende de una conferencia del sociólogo Max Weber pronunciada a estudiantes de la Universidad de Munich, la que se llevó a cabo el 28 de enero de 1919.

existen dos tipos de políticos los primeros son los políticos ocasionales, los políticos con la política como segunda profesión y los segundos son los políticos como profesionales con la política como profesión principal. Por consiguiente, Weber menciona que existen dos formas de hacer de la política una profesión: *vivir para la política o vivir de la política*. En un ámbito subjetivo quien vive para la política hace de ello su vida ya que brinda un servicio a una causa y quien vive de la política pretende hacer de ello solo una fuente de ingresos permanente.

Ahora bien, Weber menciona que existen tres cualidades con las que debe contar un profesional dentro de la política:

1. Pasión. Importancia a los hechos reales, entrega apasionada a una “causa”.
2. Responsabilidad. Dado que la pasión no convierte en político, la responsabilidad es la guía de la acción de manera determinante, respecto de la consecución de la causa.
3. Sentido de la distancia. Cualidad psicológica decisiva para el político; necesita esa capacidad de dejar que la realidad actúe sobre sí mismo con serenidad, es decir requiere de “una distancia” respecto a las cosas y a las personas (Ballesteros, 2007: 115).

Si alguna cualidad llegara a faltar se comete según Weber “dos clases de pecados mortales en la política”; de ello se desprende lo que Weber denomina *Ethos*, esto es la relación existente entre ética y política en donde señala que “se debe tener en claro que toda acción que se oriente éticamente tiene dos cursos distintos y contrapuestos: a) la acción orientada por la **ética de las convicciones**, y b) la acción orientada por la **ética de la responsabilidad**” (Ballesteros, 2007: 115). La primera se refiere en términos religiosos al cristiano que obra bien y pone el resultado en manos de Dios, y la segunda se refiere a responder a las consecuencias de la propia acción. Considerando esto, Weber concluye que “la ética de las convicciones y la ética de la responsabilidad no se oponen totalmente, en todo caso son complementarias y solo unidas hacen al auténtico hombre, a ese hombre que puede tener vocación para la política” (Ballesteros, 2007: 116).

Finalmente en su libro, *Ética y Sociedad* Weber aborda en el párrafo 24 y 24^a el tema de las profesiones, desarrollando la “profesión y tipos de división de profesiones” y “formas principales de las relaciones apropiadas de apropiación y mercado” (Ballesteros, 2007:119). En el primer párrafo, Weber entiende por profesión a “la peculiar especificación, especialización y coordinación que muestran los servicios prestados por una persona, fundamento para la misma de una probabilidad duradera de subsistencia o de ganancia”

(Weber, 1964:111). Es decir, la profesión como un proceso de racionalización en donde se desarrolla una actividad determinada, la cual se obtiene a través de una cierta especialización, es así también “un medio para el logro de un fin, pero es un medio idóneo y consecuencial” (Ballesteros, 2007: 119). Más adelante, Weber desarrolla “la división de profesiones” en tres niveles:

1. puede tener lugar, bien por virtud de una atribución heterónoma de servicios con asignación de los medios de subsistencia correspondientes dentro de una asociación reguladora de la económica (división servil de las profesiones), o bien, en méritos de una orientación autónoma, por la situación de mercado de los servicios mismo (división libre de las profesiones);
2. puede descansar bien en especificación, ya en especialización de servicios;
3. puede significar por parte de sus soportes utilización económica de los servicios profesionales, ora autocéfala, bien heterocéfala (Weber, 1964: 111).

En primera instancia Weber señala que las profesiones de carácter servil son aquellas órdenes religiosas o del tipo litúrgico y menciona que estas profesiones son “de reclutamiento coactivo dentro de una asociación principesca, estatal, señorial o vecinal de los asignados a una determinada profesión” (Weber, 1964: 112).

Cuando habla de la especificación de los servicios, Weber los ubica como ejemplo histórico del caso de la división profesional de las industrias de la Edad Media, en las que el artesano llevaba el proceso completo de la producción del servicio (Ballesteros, 2007: 120). Finalmente el sociólogo menciona que la especialización profesional autocéfala es una explotación individual que realizan un artesano, médico, abogado o artista y la especialización profesional heterocéfala se refiere a la actividad que realizan obreros de fábricas y empleados, es decir, toda aquella actividad que se da en una comunidad laboral.

En conjunto, las obras de Max Weber recaban en un nivel conceptual ¿Qué es profesión?, para él es toda aquella actividad que realiza una persona para su subsistencia y ganancia, y de la cual se requiere una cierta especificación, especialización y coordinación. ¿Cuáles son las principales características con las que debe de contar quien ejerce una profesión? Weber menciona que son la responsabilidad, la pasión, el compromiso y la ética y finalmente ¿Cuál es el papel que desempeña la profesión en una sociedad moderna? Ese papel es poner al servicio los conocimientos, los saberes y deberes de una profesión para un fin en específico.

1.1.2 Enfoque funcionalista: Talcott Parsons

Fue en 1930 el año en donde se realizan los primeros estudios sobre profesiones bajo la vertiente del estructural funcionalismo. El principal representante es el sociólogo Talcott Parsons⁴ quien aborda el tema de las profesiones bajo los siguientes aspectos: “a) las profesiones y los dos aspectos del problema de la racionalidad, b) las profesiones liberales, c) el estudio de caso de la profesión médica, y d) las profesiones y la estructura social” (Cárdenas, 2005: 228). Él consideraba a las profesiones como “las mayores productoras y transmisoras de valores racionales y del nuevo conocimiento tecnológico, el cuál impele el fomento y la modernización de la economía” (Dettmer, 2009: 15). Además concebía a las profesiones como un conjunto de fenómenos sociales que surgieron a partir de la sociedad industrial moderna, así mismo, menciona que aspectos como “capitalismo” no son los rasgos más sobresalientes de las sociedades modernas, sino son, “la emergencia de grupos ocupacionales profesionales, los cuales operan como elementos clave para la adaptación a la estructura social a partir de las pautas de racionalidad y universalismo” (Dettmer, 2009: 15).

En el caso de las profesiones liberales, Parsons señala que están son las que ocupan un lugar sobresaliente en la sociedad moderna, señala que una profesión liberal debe de contar con los siguientes criterios:

1. El requisito de la formación técnica en regla, acompañada de un procedimiento institucionalizado que dé validez tanto a la adecuación de la formación como a la competencia de los individuos formados (evaluación de la racionalidad cognoscitiva aplicada a un campo determinado).
2. Además de dominarse la tradición cultural, en el sentido de haberla comprendido, es preciso adquirir la habilidad de utilizarla en alguna de sus formas de uso.
3. Una profesión plenamente calificada y acreditada debe de contar con algún medio institucional de garantizar que la citada competencia se va a dedicar a actividades socialmente responsables (esfera de lo práctico) (Ballesteros, 2007: 135).

Por tanto, las profesiones liberales para Parsons son un conjunto de saberes especializados los cuales se adquieren a través de una institución educativa formal que las valida.

⁴ El trabajo de Parsons fue influenciado notablemente por Max Weber y en específico Parsons mencionaba que: “la obra de Weber, especialmente “La ética protestante y el Espíritu del Capitalismo” (que traduje al inglés un año después) me impresionó mucho [...]. A raíz de este trabajo (se refiere a su tesis doctoral) surgieron los dos focos primarios de mis intereses intelectuales futuros: primero, la naturaleza del capitalismo como un sistema socioeconómico y, después, la obra de Weber como teórico social” (Ballesteros, 2007: 132).

Este sociólogo realizó un estudio de caso de la profesión médica ya que la concibió como una práctica moderna de la sociedad occidental, señalaba que la práctica médica se caracterizaba por: “1. Ser un mecanismo en el sistema social para enfrentarse con las enfermedades de sus miembros. 2. Poseer una serie de roles inscritos en un proceso de institucionalización. 3. Implicar una relación especializada con ciertos aspectos de la tradición cultural general de la sociedad moderna” (Ballesteros, 2007: 146). En esta profesión el rol que desarrolla el médico, es sumamente importante ya que “su desempeño necesita de competencias altamente especializadas, lo que significa una mayor especificidad de la función” (Ballesteros, 2007: 147), así la figura del médico ocupa un rol social de mayor relevancia.

En conjunto, Parsons analiza a las profesiones como una actividad característica del sistema social moderno, surge de la especialización de los conocimientos y de las necesidades sociales; las profesiones concluye Parsons “son el corazón del sistema social moderno y lo son porque realizan las funciones sociales más importantes bajo el esquema de la aplicación de la ciencia a las necesidades sociales” (Cárdenas, 2005: 230).

1.1.3 El enfoque neweberiano de las profesiones: Randall Collins

Bajo este enfoque el autor de diversos libros sobre sociología, Randall Collins, centra su atención en el estudio de diversas profesiones, entre las que se encuentran, la medicina, la abogacía y la ingeniería. Collins plantea que en la sociedad contemporánea “las “credenciales educativas” se transforman en un medio para permitir la “movilidad social” sin que ello conlleve un proceso de formación adecuado” (Ballesteros, 2007: 157). En su obra sobre la sociedad credencialista destaca dos temáticas sobre el credencialismo, en la primera plantea “el lugar de la educación como base cultural en la formación de grupos, especialmente los considerados como fuertes, debido a sus posiciones ocupacionales y profesionales”; en la segunda temática gira entorno a “el rol de la tecnología en relación con los problemas y recursos materiales” (Cárdenas, 2005: 233). Bajo estas temáticas Collins sitúa el papel de la educación profesional en la economía general y específicamente en las carreras (profesiones) individuales, además sostiene que “el papel del filtro social que cumple la acreditación educativa es fundamental para la mayoría de los gremios profesionales, ya que a través de ella seleccionan y limitan sus membresías y protegen el valor económico y el estatus social

de las profesiones en el mercado de trabajo” (Dettmer, 2009: 19). En este sentido el autor lo que pretendía realmente era establecer que dentro del ejercicio profesional existen formaciones de alianzas sociales para influir “en la percepción que los demás tengan sobre determinadas profesiones y sus correspondientes posiciones laborales” (Cárdenas, 2005: 234).

Ahora bien, para Collins la credencialización de las profesiones representaba el mayor crecimiento en el ámbito laboral en los E.U,⁵ puesto que

Las credenciales educativas han sido los medios por los cuales una buena parte de este sector se ha constituido. Así como produce los medios para construir enclaves de profesionales y técnicos especializados, de una división burocrática y en general ha servido para que grupos y trabajadores especializados monopolicen los empleos y así poder aislarse de las presiones directas del trabajo productivo (Ballesteros, 2007:183).

Finalmente para este autor las credenciales educativas constituyen los controles normativos de las organizaciones y han sido determinantes para el crecimiento tanto laboral como tecnológico y se ha podido ver “una enorme expansión del sector de la burocracia, de instituciones educativas masivas, y del crecimiento del sector terciario en general. Las credenciales educativas han sido los medios por los cuales una buena parte de este sector se ha constituido” (Cárdenas, 2005: 236).

1.1.4 Otros enfoques de la sociología de las profesiones

Estos otros enfoques se desprenden de dos expresiones clásicas de pensamiento “la que parte del positivismo funcionalista de T. Parsons y la que deriva de la denominada como escuela de Chicago y que ha sido caracterizada como interaccionista y neo-weberiana (Ballesteros, 2007:196). Estas teorías se pueden direccionar a partir de modelos y teorías para ser más precisos. En ese sentido los autores Dubar y Tripier mencionan que el estudio de las profesiones se puede llevar a cabo desde tres dimensiones analíticas: la política, la ética cultural y la economía, por tanto, mencionan que en general en la Sociología de las Profesiones anglosajona hay dos corrientes teóricas las cuales son denominadas como: funcionalismo e interaccionismo. La primera corriente es expuesta por autores como

⁵ “La investigación empírica que en los Estados Unidos ha realizado Collins, le permite identificar el elevado crecimiento que han tenido los requisitos educativos para el acceso a los empleos. Lo cual ha tenido un importante impacto en la dimensión “productivista de la educación” (Ballesteros, 2007: 177).

Durkheim, Carr-Saunders y Wilson y la segunda es representada por el trabajo de los sociólogos de la Escuela de Chicago, especialmente Everett Hughes.

En general dentro del funcionalismo se identifican tres posturas básicas:

1. El desarrollo, la restauración y la organización de las profesiones son el centro del desarrollo de las sociedades modernas.
2. Las profesiones aseguran una función esencial: la cohesión social y moral del sistema social.
3. Las profesiones representan, una alternativa a la dominación del mundo de los negocios, del capitalismo concurrente y a la lucha de clases (Ballesteros, 2007: 198-199).

Es importante mencionar que la noción de “profesionalización” ocupa un lugar central en el análisis funcionalista debido a que la ideología liberal del profesionalismo se difunde en las sociedades modernas, cada vez más grupos ocupacionales aspiran a ser reconocidos como “profesiones” y desde el enfoque de Merton detrás del término de profesionalización, “está el proceso histórico por el cual una actividad (ocupación) deviene una profesión. Y esto sucede al momento en que la actividad se dota de un curso universitario que transforma los conocimientos empíricos adquiridos por experiencia, en saberes científicos aprendidos de manera académica y evaluados formalmente” (Ballesteros, 2007: 200), esto evidentemente confiere de un prestigio social a los grupos profesionales, ya que el paso universitario otorga una “formación científica de sus miembros, antes de ejercer la actividad, así como la reproducción de las reglas” (Ballesteros, 2007: 201).

En tanto, la postura interaccionista plantea que la actividad profesional constituye un proceso biográfico identitario, esta corriente teórica valora más a las profesiones que a la organización social; y postula que la profesión es la forma de realización de los sujetos, es decir, la profesión determina tanto la trayectoria como el ciclo de vida de los individuos. Los autores Dubar y Tripier resumen sintéticamente el punto de vista del interaccionismo sobre las profesiones:

1. Los grupos profesionales (“occupational groups”) son el proceso de interacción que conducen a los miembros de una misma actividad de trabajo a auto-organizarse, a defender su autonomía y su territorio y a protegerse de la competencia.
2. La vida profesional es un proceso biográfico que construye las identidades a lo largo del desarrollo del ciclo de vida, desde el inicio de la actividad hasta el retiro, pasando por todos los giros de vida.

3. Los procesos biográficos y los mecanismos de interacción se dan en una relación de interdependencia: la dinámica de un grupo profesional que depende de trayectorias biográficas (carreras) de sus miembros, influidas por las interacciones existentes entre ellos y su entorno.

4. Los grupos profesionales buscan el reconocimiento de sus pares, desarrollando retóricas profesionales e investigando sobre las protecciones legales. Algunos lo consiguen mejor que otros, gracias a su posición en la división moral del trabajo y a su capacidad de relacionarse. Pero todos aspiran a obtener un status protector (Ballesteros, 2007:202).

En conjunto estas dos posturas teóricas consisten en considerar a las profesiones como grupos específicos de trabajadores, pertenecientes a las capas medias, que comparten, en grados diversos, creencias comunes y que comprometen, de diversas maneras, acciones colectivas orientadas a fundar el monopolio sobre el mercado para acrecentar su status social (Ballesteros, 2007: 203).

Finalmente en las últimas décadas se han formulado nuevas explicaciones del concepto de profesión las cuales “buscan dar cuenta de la emergencia de nuevas profesiones así como de los determinantes históricos y sociales que intervienen en los procesos de configuración y legitimación de los saberes profesiones” (Dettmer, 2009: 23). El autor Thomas Brande plantea que se debe reorientar la investigación sobre profesiones hacia grupos ocupacionales particulares, así mismo distingue cuatro principales tipos de profesiones:

- Profesiones libres
- Profesiones académicas
- Profesiones del Estado (de bienestar)
- Profesiones del capital

Añade más adelante el autor que “la importancia de estos tipos profesionales, es que con ellos se reconocen no solo las diferencias de racionalidad e interés (heterogeneidad) entre diferentes grupos ocupacionales, sino que además muestran la existencia de grandes diferencias entre las profesiones continentales y las anglosajonas” (Dettmer, 2009:23).

Es evidente que nuevas posturas busquen de manera emergente, la forma de estudiar las distintas profesiones según sus características, tanto históricas como geográficas. Además de analizar diferentes aspectos como “el papel del Estado, los cuerpos de la función pública, las profesiones “independientes”, las dinámicas del mercado de trabajo, las profesiones y las

empresas, el rol de los expertos, la socialización escolar y profesional, la crisis de las identidades, la feminización de los grupos profesionales y la división sexual del trabajo” (Ballesteros, 2007: 206). Para los autores Dubar y Tripier antes de hacer un estudio referente a alguna profesión, es importante considerar las siguientes constantes:

- No existe un “modelo universal” de lo que debe ser una profesión
- No es posible arribar a una definición “científico-objetiva” de grupo profesional.
- Las diferentes corrientes teóricas privilegian distintos enfoques sobre las profesiones: su estructura, su dinámica, sus funciones y sus efectos.
- La diversidad anterior se refleja en la pluralidad metodológica en el estudio concreto sobre las profesiones.
- Las profesiones pertenecen a trayectorias históricas y representan posturas. Son formas de acción colectiva a la vez que son carreras individuales que reconocen la posición destacada que ocupa el campo profesional en la vida social y cultural, así como en la actividad económica de la comunidad (Ballesteros, 2007: 206-207).

1.1.5 El estudio de las profesiones en México

Fue hasta la década de los años setenta cuando en México se empezaron a realizar estudios desde diversos enfoques⁶ como el sociológico, el económico, el de la salud con la única finalidad de apoyar los procesos de “formación de profesionales a partir de la estructuración curricular, de la evaluación y de la acreditación” (Cárdenas, 2005:39), los primeros escritos fueron publicados hasta los años ochenta.⁷

⁶ Varios fueron los factores por los cuales en México se empezaron a realizar investigaciones sobre el desarrollo profesional; entre ellos se le adjudica a el desarrollo de la universidad moderna y a la demanda de los universitarios en el proceso de modernización en México.

⁷ Entre los principales escritos que se han realizado en México sobre las profesiones destacan según la recopilación del autor Arturo Ballesteros:

1. “*Sociología de una profesión: el caso de enfermería*” de Latapí, et. al. En él se concibe a las profesiones en su articulación con la estructura social y en particular se estudia el caso de la enfermería, desde sus condiciones de trabajo, los grupos sociales a los que orientan sus servicios, sus motivaciones, extracción social, remuneración, relación con otras profesiones en el campo de la salud, maneras de pensar, posición política y otros aspectos.

2. “*Las profesiones y el Estado: el caso de México*” de Cleaves Peter S. En este libro se estudian las tendencias históricas de las profesiones en México y en especial sus implicaciones para la política nacional; para lo cual se seleccionan, la medicina, el derecho, la agronomía, la ingeniería petrolera y la economía. Un objetivo que se pretende con la investigación es establecer la relación entre profesión y política pública, así como descubrir de qué manera la naturaleza del sistema político mexicano (hasta mediados de los ochenta) ha afectado la evolución del profesionalismo en México y finalmente se exponen las características más sobresalientes de las profesiones mencionadas.

3. “*La profesión. Su condición social e institucional*” de Pacheco y Díaz Barriga. Incluye varios ensayos en las que se aborda a la profesión y al proceso de profesionalización, desde diversas perspectivas temáticas, metodológicas y disciplinarias. Los estudios se articulan en un eje, desde el cual se aborda a la profesión ya sea

Desde una perspectiva sociológica el primer abordaje institucional sobre las profesiones fue desarrollado por “investigadores del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, y en 1998 apareció el Seminario “Las profesiones en México”, en el plantel Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana” (Cardoso, 2009: 27). Este seminario se realizó con el único propósito de analizar la problemática de la formación de recursos humanos desde diferente ángulos, para “proporcionar el desarrollo y el crecimiento cualitativo de la

como institución social o como referente de análisis de diversos fenómenos asociados con la actividad académica.

4. “*Historia de las profesiones en México*” de Arce Gurza, et.al. Partiendo de una concepción general de profesión (“la posesión de conocimientos científicos, humanísticos o artísticos especializados, adquiridos por medio de un estudio formal acreditado de alguna manera y cuyo ejercicio público se hace a cambio de una remuneración”), se hace un recorrido histórico que va de las “especializaciones” en el mundo prehispánico, pasando por la colonia y el ejercicio de algunas profesiones como las notarías y su relación con el poder de la Corona en el siglo XVIII. Asimismo se abordan temas como: las profesiones en el proceso de constitución del Estado nacional, algunas profesiones en el contexto de la República restaurada y el porfiriato y en el período de 1910 al 45, temas como el desarrollo de la ciencia y el aumento de profesiones, su relación con la elite política y la reglamentación, entre otros.

5. “*Las profesiones en México*” de Acevedo J., Bojalil L.F., et.al. Serie de discursos y textos correspondientes a un seminario sobre las profesiones organizado por la UAM-X y en el que se pretendió generar una serie de cuestionamientos filosóficos, epistemológicos y pedagógicos que tocan a la Universidad en su conjunto; con el fin de evaluar su pertinencia y verificar la validez de su función innovadora a partir del análisis riguroso de los profesionales egresados de la Institución.

6. “*Historia de una profesión: los maestros de educación primaria en México 1887-1994*” de Arnaut Alberto. Se expone una amplia visión de la historia de los maestros y se relata la evolución del sistema de reclutamiento, permanencia y movilidad, la escolaridad, el sistema de formación y de capacitación de los maestros, la estratificación, los agrupamientos, las formas de organización y las demandas del magisterio.

7. “*El dilema de la pedagogía: ¿arte o ciencia?*” de Santiago Alzueta H.L. se presenta la controversia sobre el estatuto científico de la pedagogía situada a finales del S.XIX y principios del S.XX en México. Se aborda el terreno de la constitución de un saber profesional, a través de seguir el curso histórico de las “ideas-fuerza” que proporcionaron fundamento al pensamiento pedagógico del México moderno.

8. “*Académicos: un botón de muestra*” de Gil Antón, et.al. Se aborda una serie de cuestionamientos sobre un tema hasta ahora poco estudiado en México: los académicos en las Instituciones de educación superior. ¿Quiénes son los académicos mexicanos?, ¿cómo arribaron a esta condición y de qué modo desarrollado sus carreras?, ¿cómo podemos aproximarnos a la reconstrucción de estos procesos tan diversos y complejos?

9. “*La sociología contemporánea en México. Perspectivas disciplinarias y nuevos desafíos*” de Felipe Leal, Andrade Carreño, et.al. Estudios sobre la disciplina de la sociología en México: su estado actual, características de su desarrollo teórico, sus orientaciones conceptuales, sus perspectivas ante los nuevos desafíos sociales, los individuos y las comunidades de la sociología, los escenarios de la profesionalización en la educación superior y en el campo de la práctica disciplinaria, y el desarrollo de la sociología en la sociedad latinoamericana.

10. “*Los mexicanos pintados por sí mismos*” selección de Hilarión Frías, Juan de Dios Arias, et. al. Texto impreso en 1855 en el que se elabora un cuadro de costumbres del México de mediados del siglo XIX, a partir de presentar oficios y profesiones como: el aguador, el evangelista, la china, el ministro, la coqueta, el cochero, él se reno, la recamarera, el vendutero, el abogado, la estanquillera, el maestro de escuela y la partera.

11. “*Los saberes de la vida*” de Roger Díaz de Cossío y Alfonso Ramón Bagur. Investigación sobre los saberes asociados con oficios y profesiones de adultos, expresados a partir de un estudio empírico con una muestra de 23 mil personas de todos los estados de la República. Centralmente se preguntó qué sabían hacer y qué querían aprender. Se identificaron 44 926 saberes (23 550 en mujeres y 21 376 en hombres) y se destacan como dominantes 12 para hombres (campesino, albañil, carpintero, chofer, etcétera) y 12 para mujeres (ama de casa, bordadora, costurera, tejedora, cocinera, etcétera) (2007:240-243).

educación superior mexicana y asumir compromisos en la formación de nuevos profesionales” (Cárdenas, 2005: 40). Estos son considerados los primeros esfuerzos que se hicieron para el estudio de las profesiones desde un análisis sociológico.

Uno de los autores que resalta la importancia de realizar estudios desde la sociología de las profesiones es Arturo Ballesteros quien propone estudiar a las profesiones desde las siguientes perspectivas:

1. Estudios comparados de dos o más profesiones de un mismo ámbito (geográfico, científico, organizativo),
2. Monografías de algunas profesiones de las que se sabe poco: notarios, pilotos de aviación, físicos, químicos, pedagogos, periodistas, docentes o académicos, etcétera
3. Estudios del comportamiento habitual de algunas profesiones, de sus sistemas de trabajo y de relación con los usuarios, no tanto por encuestas sino a través de análisis cualitativos.
4. Investigaciones de seguimiento para ver el cambio experimentado en un determinado círculo profesional, por lo menos en dos momentos de tiempo.
5. Investigaciones que sistematicen las vertientes y referentes teóricas en el estudio sociológico de las profesiones (Ballesteros, 2007: 11).

Otros autores como Hugo Arturo Cardoso Vargas, aseguran que en México se debe de estudiar a la profesión con una visión más completa y compleja propia de la sociología; Asevera que es tarea de los sociólogos “realizar estudios, investigaciones y reflexiones desde y para la sociología de las profesiones. Solo los sociólogos estarían capacitados para desarrollar estudios e investigaciones desde una perspectiva sociológica sobre las profesiones (Cardoso, 2009: 29).

En síntesis, la teoría que gira alrededor de la sociología de las profesiones, sin lugar a dudas me permite estudiar y analizar una profesión como el fotoperiodismo en México. Los aportes teóricos y las definiciones como ya se plantearon son muy vastos, desde los clásicos como Max Weber, Talcott Parsons, Randall Collins, hasta los contemporáneos de la corriente tanto funcionalista como la interaccionista.

Finalmente y a modo de conclusión es fundamental haber realizado esta revisión teórica puesto que dichas posturas y planteamientos me brinda un campo de análisis respecto al estudio de profesión. En este caso como referente teórico quiero entender a la profesión del

fotoperiodismo desde el punto de vista de Max Weber el cual tiene que ver con la especialización puesta al servicio de la toma de conciencia del individuo; así también desde el punto de análisis del interaccionismo quiero concebir al fotoperiodismo como una actividad profesional que constituye un proceso identitario, es decir, profesión como la forma de realización del individuo, la cual determina su trayectoria y su ciclo de vida. No obstante, es preciso señalar que no pretendo basarme en un solo criterio teórico, así que estructuraré la tesis de modo que se pueda ver reflejada estas diferentes herramientas teóricas.

1.2 La profesión y la profesionalización

Para entender qué es profesión, es necesario realizar una revisión conceptual de la palabra profesión, es decir, indagar como es que la definen desde diferentes perspectivas algunos autores y con ello determinar las dimensiones de análisis del concepto de profesión, que me permitan caracterizar al fotoperiodismo como una profesión.⁸ Bajo esta misma revisión se definirá y explicará el concepto de profesionalización.

En la búsqueda de definiciones de profesión, se encuentra que entre unas y otras existen ciertas similitudes y pequeñas diferencias, en conjunto, profesión es entendida como una actividad que requiere cierta especialización y capacitación; las cuales se obtienen a través de una institución en donde el conocimiento y las habilidades se adquieren y refuerzan. Además se considera a la profesión como una actividad ejercida de la cual se obtiene un cierto estatus y una retribución o ganancia.⁹

Una primera definición es la que otorga el diccionario de la Real Academia Española en donde se menciona que profesión proviene del latín *profession-onis*; acción y efecto de profesar. Empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que percibe una retribución (2001: 1840). Otra definición analizada es la del diccionario de Sociología en donde se menciona que profesión es una “actividad laboral altamente calificada de reconocida utilidad

⁸ Si bien es cierto, no se pretende fijar una serie de características de qué es profesión, si pretendo identificar de cierta forma cuáles son esos parámetros que definen profesión. El autor Augusto Hortal menciona que “resulta difícil fijar los perfiles y límites entre lo que es y lo que no es una profesión mediante la numeración de varias características necesarias, el conjunto de las cuales sea condición suficiente para que se pueda hablar de profesión” (2002: 35-36).

⁹ El Autor Augusto Hortal señala que los profesionales perciben una retribución por el desempeño de dichas actividades y esa retribución constituye su medio de vida.

social, desarrollada por individuos que han adquirido una competencia especializada siguiendo un curso de estudios largo y orientado principalmente hacia ese fin. Así entendida, una profesión normalmente confiere a quien ejerce un prestigio y un rédito medio-alto o alto en el sistema de estratificación social”. (Gallino, 2005: 733). Asimismo, el diccionario de Sociología define profesión como una actividad permanente que sirve de medio de vida y que determina el ingreso en un grupo profesional determinado (Pratt, 1997: 235). Dentro de este mismo concepto dicho autor menciona que:

Ocupación o vocación es un tipo particular caracterizado por un poder social considerable, por un elevado status social y por un grado notable de institucionalización. Se caracteriza asimismo por un alto grado de capacidad técnica, que supone una preparación especializada, por lo general en instituciones reconocidas de enseñanza, por la existencia de reglamentación y licencias de carácter oficial, por un fuerte sentimiento de honor de clase y de solidaridad manifestado en las asociaciones profesionales establecidas para asegurar el monopolio del servicio, así como por los códigos de la moral que preinscribe la responsabilidad a que sirve. Con el transcurso del tiempo y el cambio de usos sociales varía el estatus diferencial de las diversas profesiones, además aparecen de continuo otras nuevas, por completo o como resultado de las variaciones de estatus de las ya existentes, para hacer frente a las necesidades crecientes de técnicas y especialistas en una sociedad compleja (Pratt, 1997: 235).

Ahora bien, hay otros autores que definen profesión como una serie de conocimientos especializados que permiten satisfacer ciertas necesidades. Entre estas definiciones se encuentra la de la autora Dora Elvira García quien menciona que “Las profesiones son procesos de acción o prácticas inscritas y ejercidas al interior de la sociedad. Ésta es un sistema de individuos interrelacionados que supera la insuficiencia de sus miembros para satisfacer todas sus necesidades y sobrevivir de manera individual” (2008: 49). Otra definición es la del autor Berumen Gomar, en donde menciona que “de alguna manera las profesiones obedecen a la necesidad de contar con conocimientos y saberes más especializados que permiten resolver problemas concretos: es decir, la naturaleza del trabajo que se exige o supone en una profesión tiene que ver con actividades de gran valor social, indispensables a la colectividad y que exigen amplios conocimientos, así como una forma específica de actuar” (2001:124). Por tanto, profesión es entendida como un conjunto de conocimientos y habilidades específicas, así como un conjunto de “actividades que exigen mayor esfuerzo intelectual” (Berumen, 2001:124), esta especialización otorga un cierto estatus y un prestigio social. De manera que las dos acepciones anteriores infieren que una

profesión surge ante una necesidad de la sociedad para satisfacer ciertas necesidades tanto de conocimientos como de saberes especializados.

Más adelante, dicho autor menciona que profesión es un “conjunto de saberes teóricos conceptuales, metodológicos y técnicos que han sido certificados o validados por una institución educativa, como es la universidad o institución que el Estado reconozca para ese fin” (Berumen, 2001:125). Simultáneamente la autora Sara María Fuentes señala que “una profesión es una actividad que comprende un trabajo que requiere conocimientos, capacidades y habilidades en los cuales la aplicación del intelecto en largos periodos de educación, previa al desempeño de la profesión desempeña un papel importante” (2006: 309). Sociológicamente hablando, profesión es considerada según Teresa Pacheco como “un fenómeno sociocultural en el que intervienen un conjunto de conocimientos y habilidades, tradiciones, costumbres y prácticas que dependen de un contexto económico, social y cultural en el que surge y se desarrolla una profesión u oficio” (1997:24).

En conjunto y a partir de esta revisión conceptual se puede señalar que el término profesión es entendido como procesos de acción o prácticas que requieren de un conjunto de conocimientos, capacidades y habilidades especializadas, las cuales se obtienen en un determinado tiempo de estudios orientados hacia un fin común y con cierta utilidad social.

Con ello no se pretende caracterizar el concepto de profesión en aspectos específicos, pero es necesario enfatizar las ideas centrales que la definen.¹⁰ Razón por la cual se considera que la síntesis que realiza el autor Augusto Hortal es la que más se adecua a esta investigación, puesto que menciona que profesiones son aquellas:

¹⁰ Según Lucila Cárdenas Bacerril desde una perspectiva de sociología de las profesiones menciona que una profesión debe reunir los siguientes requisitos:

- Ser una ocupación de tiempo completo en la que sus practicantes adquieran ciertas destrezas basadas en un conocimiento sistemático, teórico y monoplóico, a través de la asistencia a un entrenamiento exigente y especializado.
- Se crea una asociación profesional, desde la que el gremio mide y certifica la competencia de sus miembros y organizaciones, autorregulando y normativizando los estándares de servicio y la calidad requerida para ello.
- Se mantiene, a su vez, una fuerte sensación de identificación corporativa con el ejercicio técnico profesional, incluyéndose normas de altruismo y servicio a los usuarios y a la sociedad en su conjunto, mediando en ello la aplicación de un código de ética (2005:35).

- a) En las que de forma institucionalizada se presta un servicio específico a la sociedad,
- b) por parte de un conjunto de personas (los profesionales) que se dedican a ellas de forma estable, obteniendo de ellas su medio de vida,
- c) formando con otros profesionales (colegas) un colectivo que obtiene o trata de obtener el control monopolístico sobre el ejercicio de la profesión,
- d) y acceden a ellas tras un largo proceso de capacitación teórica y práctica, de la cual depende una acreditación o licencia para ejercer dicha profesión (2002:21).

Hay que destacar que del concepto de profesión se desprende profesionalización el cual considero que en conjunto recapitula las ideas principales del concepto expuesto anteriormente. El autor Berger B. Med citado por Karl-Heinz expone que profesionalización es un:

Proceso de especialización de las distintas actividades labores, con tendencia a consolidar las profesiones ya existentes o a crear profesiones nuevas. En la sociedad moderna, la profesionalización supone un aumento de la formación científica y académica. Son esenciales la sistematización y el posterior desarrollo de las especialidades profesionalmente importantes, las orientaciones educativas, así como la introducción de pruebas que, al mismo tiempo, sirven como control de entrada para ejercer las profesiones en cuestión. La profesionalización se caracteriza, además, por la configuración de concepciones de valor y pautas de conductas específicas de la profesión (ética del trabajo) y por la organización, de tipo asociativo, de los miembros de profesión son objetivos que motivan la mejora de las oportunidades profesionales, así como el aumento de la consideración social (prestigio social) (2001:734).

Es decir profesionalización se entiende como la especialización de aquellas profesiones ya establecidas y de nuevas profesiones. Este proceso de profesionalización abarca según Wilensky (1964) cinco etapas:

- La consolidación de un grupo ocupacional en torno a un conjunto particular de problemas. Dicho fenómeno puede ser producto, tanto de un conocimiento especializado a partir de la práctica, como de las coyunturas institucionales que, de algún modo, lo propician.
- La constitución de un conjunto de conocimientos propios no referidos totalmente a la práctica manual, los cuales suponen un cierto grado de autonomía y de colaboración con otros campos profesionales ya existentes.
- El establecimiento de procesos de instrucción y selección en la perspectiva de definir la función ocupacional.
- La formación de un colectivo o asociación profesional para el establecimiento de modelos y normas dentro de la ocupación y de los respectivos sistemas de relaciones con otros grupos profesionales similares.
- El logro del reconocimiento público de la profesión, así como el mecanismo legal que regule el acceso a ella y las formas de ejercerla. (Pacheco, 1997: 20).

Por consiguiente el proceso de profesionalización es la estructura base para que una profesión se legitime y se reconozca tanto institucionalmente como socialmente. Finalmente es preciso responder este cuestionamiento ¿quién llega a ser profesional?, quizá esa persona que obtiene un título expedido por una institución a nivel superior, tal vez a aquella persona que reúne ciertos conocimientos y habilidades especializadas en su área, o la persona que es reconocida socialmente por la sociedad. Desde la perspectiva del autor Hortal:

El profesional es un ser humano que ha pasado por una socialización en la que ha adquirido, se supone, no solo habilidades, sino también modos de hacer, sentido de pertenecía a un colectivo profesional y a una tradición centrada en la mejor prestación individualizada de un determinado tipo de servicio, y el sentido de lo que es ser un buen profesional, cuáles son sus obligaciones profesionales (2002: 26).

Asimismo, un profesionista según Berumen Gormar “solo puede considerarse como tal en la medida en que se desarrolla como persona íntegra, pues, por un lado aporta los conocimientos teóricos y técnicos de una disciplina y, por otro, aplica estos conocimientos a partir de valores éticos fundamentales” (2005: 142).

1.2.1 El fotoperiodismo como profesión: vocación, formación y práctica

Es importante establecer ¿qué es el fotoperiodismo? Para entender qué es el fotoperiodismo, es necesario recabar algunas definiciones o nociones que aclaren el concepto y con ello reconstruir un concepto acorde a la investigación. Si bien es cierto, “la noción de fotoperiodismo es cada vez más difícil de precisar debido a la multiplicidad de fotógrafos que se reclaman del sector, pero que no siempre presentan una unidad en la expresión y planteamientos temáticos, técnicos, de conclusiones y de puntos de vista” (Sousa, 2003: 16). Es necesario realizar una revisión conceptual que nos permita vislumbrar esta multiplicidad de definiciones. Por un lado Pepe Baeza define fotoperiodismo como:

Una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de la clasificación de las imágenes a partir de la finalidad de su uso y del circuito en que se inscribe el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada [...] El fotoperiodismo es un recurso dentro de la producción periodística que ayuda a romper la monotonía del texto y permite convencer al lector de lo que está leyendo puesto que la imagen complementa la nota” (2001: 32).

Según Dolores Martínez Moscoso menciona que: “la noción de fotoperiodismo refiere una labor interdependiente desarrollada por varios profesionales (el fotógrafo, el editor y el redactor) dentro de un medio de comunicación que tiene entre sus objetivos centrales informar con criterios de orden noticioso; por ello, no se puede considerar como relleno en una plana de diario” (2004:3). Para Marco Antonio Cruz el fotoperiodismo “es documentar una historia, la historia de los hombres, las imágenes provocan emociones e informan” (Kenneth, 2004:75).

En tanto, Pedro Sousa recalca que hay dos formas de definir fotoperiodismo, la primera la llama (lato sensu) y la segunda (stricto sensu). En la primera el autor menciona que “en un sentido amplio entendido por fotoperiodismo la realización de fotografías informativas, interpretativas, documentales o ilustrativas para la prensa u otros proyectos editoriales relacionados con la producción de información de actualidad. En este sentido, la actividad se caracteriza más por la finalidad, por la intención, y no tanto por el producto” (2003: 18). La segunda noción de fotoperiodismo según Sousa “en un sentido estricto, entiendo por fotoperiodismo la actividad que pueden apuntar hacia la información, hacia la contextualización, ofrecer conocimiento, forma, esclarecer o marcar puntos de vista (opinar) a través de la fotografía de acontecimientos y de la cobertura de asuntos de interés periodísticos” (2003: 18). Estas definiciones de Sousa brindan un panorama general de cómo se percibe la profesión del fotoperiodismo desde dos visiones ya sea como una actividad meramente informática y otra como una actividad reflexiva y de opinión.

Tomando en cuenta estas definiciones, no se limitara a conceptualizar al fotoperiodismo como la actividad que ejerce un fotógrafo de prensa, definiré fotoperiodismo como una profesión de compromiso, honestidad y denuncia que a través de las imágenes documenta historias de acontecimientos de interés social. No obstante, “el fotoperiodismo moderno no depende exclusivamente del hecho informativo para definirse como tal; las posibilidades expresivas y de opinión son imprescindibles” (Claro, 2008: 166), y para lograr esto es necesario que el fotoperiodista sea capaz de organizar esa realidad a través de la reflexión, la opinión y la crítica a la que pueda ser sometida la información diaria.

1.3 Ética profesional

Un fotoperiodista o cualquier otro profesional para ejercer su profesión además de contar con un conocimiento especializado en su campo, deben de adquirir una serie de principios o códigos éticos que guíe su acción moral y su práctica profesional.

En primer lugar si bien el significado de ética nos lleva por un terreno muy extenso de conceptualizaciones y connotaciones de la palabra, es preciso señalar, qué es ética desde su definición etimología, ética proviene de la palabra del griego *ētikós* que quiere decir moral o lo relativo al carácter, de esta palabra se deriva *êthos* que significa carácter o manera de ser (Diccionario etimológico, 1973: 270). De igual manera La Real Academia Española menciona que ética es una parte de la filosofía que trata de la moral y de las obligaciones del hombre, así también ética es un conjunto de normas morales que rigen la conducta humana (2001: 1009). Para el autor Berumen Gomar ética “es una ciencia normativa, anteriormente llamada deontología¹¹ o Teoría de los deberes; es normativa porque los actos a los cuales se refiere, en tanto que son actos conscientes, libres y voluntarios” (2001: 4). Por tanto ética se puede entender como una serie de normas que rigen el comportamiento de los individuos.

Ahora bien, la ética profesional estudia de forma particular, los deberes y los derechos de los profesionistas (Fuentes, 2006:308). Según el autor Augusto Hortal la ética profesional “se plantea la profesión en términos de conciencia y bienes: qué es ser un buen profesional, en qué consiste hacer bien el ejercicio profesional” (Hortal, 2002: 29). Particularmente la ética de las profesiones se encarga de estudiar los deberes, las normas, los valores, los derechos etcétera, con los que debe de contar una profesión.¹²

Dentro de la ética profesional existen dos perspectivas, una de ellas es la ética especulativa y la otra es la ética práctica, la primera estudia los principios fundamentales de la moral tanto de individual como social (deberes, derechos profesionales), la segunda, determina y establece reglas y normas de comportamiento para procurar el bien del grupo o comunidad

¹¹ Así la deontología “entraña una serie de virtudes y actitudes que los profesionistas deben poseer y aplicar para hacer posible la moralización de la comunidad. Entre las virtudes que conforman un ejercicio ético de la profesión se encuentra la justicia, la caridad, la virtud intelectual u la dignidad personal” (Gomar, 2001: 133).

¹² Además de ello la ética profesional “se encuentra en el corazón de las preguntas que atañen a la estructura social de nuestras sociedades industrializadas. Recordemos que estas últimas poseen cierto número de características que condicionan las cuestiones éticas” (Canto-Sperber, 2001: 577).

(Fuentes, 2006:308). Estas dos perspectivas se encargan de guiar la acción moral del profesional. Cabe señalar que cada profesión cuenta con sus propios códigos de ética previamente establecidos ya sea por los teóricos en el área o por especialistas en la profesión.¹³ Los códigos éticos se instauran con la única intención “de respetar su profesión, de trabajar con lealtad y de cumplir con la sociedad” (Fuentes, 2006:308). Así mismo, cuando se habla de ética profesional no solo se hace mención de códigos éticos, sino también se está hablando de una serie de rasgos con los que debe de contar una profesión. Bajo este mismo precepto los autores Cortina y Conill mencionan que son siete los aspectos que hoy en día conforman el *ethos* del ejercicio de una profesión:

- Como actividad humana es un bien específico indispensable.
- Es legítimo que la sociedad exija a los profesionistas que proporcionen ese bien.
- Los profesionistas han de ejercer su actividad con vocación.
- Han de poseer además de conocimientos, habilidades y capacidades, las licencias y credenciales necesarias para ejercer.
- Han de pugnar por la universalidad de su ética, moral y valores para superar su aplicación a grupos cerrados.
- Han de trabajar en forma permanente en favor de la excelencia profesional.
- Han de participar en la elaboración de códigos éticos, principios morales y establecimiento de los valores necesarios (Fuentes, 2006:309, 310).

Es evidente que existen una serie de principios morales con los que debe de contar un profesional, estos son: la libertad, la razón, la honestidad, la voluntad, la responsabilidad y la justicia, estos valores morales “orientan a los profesionistas para que se percaten de que su *ethos* depende de ellos mismos” (Fuentes, 2006: 322). Es decir, dichos valores le otorgan al profesional bases sólidas de cómo conducir sus acciones en el ejercicio de su profesión, de acuerdo con Berumen Gomar “la necesidad de incorporar a su formación científica los valores éticos fundamentales del hombre le permitirán un ejercicio profesional que satisfaga las demandas sociales, lo cual es un compromiso personal y un compromiso con la sociedad” (2001:141). Esto cobra fuerza cuando el *ethos* profesional “tiene la virtud de que al dotar al profesionista de valores morales, lo forma más flexible, más fuerte, más experimentado, en fin más humano ya que, sin duda, quienes poseen valores éticos que son guía en su desarrollo profesional, están mejor preparados para enfrentar y superar con éxito las contingencias que

¹³ Los profesionistas “se agrupan en cuerpos colegiados, asociaciones o gremios, con la intención de conservar y acrecentar el patrimonio tanto intelectual como moral de su comunidad, definiendo deberes y derechos mediante el acuerdo de normar y criterios.” (Fuentes, 2006:309).

aparecen en el ámbito del trabajo” (Fuentes, 2006: 321). Por tanto, el profesional debe de conducir sus acciones bajo dos principios fundamentales, su ética personal y su ética profesional.¹⁴

Respecto a los deberes y derechos de las profesiones, es fundamental mencionar que hay dos instancias encargadas de regular las actividades profesionales: el Estado y las organizaciones profesionales. Por una parte, “las profesiones tratan de satisfacer necesidades de la comunidad y el Estado busca salvaguardar la manera en que dichas necesidades se satisfacen” (Gomar, 2005: 135). La manera en el que el Estado regula las actividades profesionales es a través de instaurar leyes reglamentarias en beneficio del profesional y de la comunidad. Por otra, las organizaciones profesionales se encargan de que “la profesión sea algo más que un grupo de personas reunidas en torno a una idea de servicio, busca la subsistencia y trascendencia de la profesión más allá de personas particulares” (Gomar, 2005: 135). Dicho de otra manera, un grupo de profesionales conforman gremios encargados de establecer los deberes y derechos de una profesión,¹⁵ con el único fin “de aspirar a alcanzar la excelencia necesaria para cubrir, las necesidades de su gremio, las de la corporación para la cual trabajan y las del mismo profesionista” (Fuentes, 2006: 309).

En México entre las organizaciones más conocidas en el ámbito profesional, se encuentran los Colegios y las Sociedades Profesionales las cuales aportan “los elementos necesarios para la revisión de códigos éticos existentes y la propuesta de nuevos que permitan adecuar el ejercicio de las profesiones a las nuevas circunstancias económicas, políticas y sociales que nos rodean en el nivel regional, nacional e incluso mundial” (Gomar, 2005: 136). Además estas organizaciones reguladoras del ejercicio profesional “realizan sus funciones a través de la Ley General de profesiones y del establecimiento de códigos de ética profesional, respectivamente” (Gomar, 2005: 136).

¹⁴ Es evidente que “para que exista un ética profesional debe existir una ética personal, pues la necesidad de principios dentro de los sistemas éticos es inherente a la naturaleza social del género humano” (Fuentes, 2006:323).

¹⁵ De hecho “el origen de las asociaciones profesionales se hallan en la antigua Roma. Quienes se consideraban profesionistas o profesionales se agrupaban en los *collegia* y cada uno de ellos estaba representado por una deidad. Posteriormente, en la época medieval, se forman gremios, los cuales estaban bajo la encomienda de un patrón y cada gremio se regía por sus propias normas internas. Un gremio, aparte de aglutinar a quienes ejercían un oficio, normaba los deberes que debían cumplirse y señalaba los privilegios que la sociedad debía a su miembros” (Fuentes: 2006: 308).

Los códigos éticos como ya se mencionó son instaurados dependiendo la profesión, no obstante estos códigos se centran en dos aspectos fundamentales, que:

1. Los deberes y obligaciones con el cliente (integridad, disponibilidad, imparcialidad, secreto profesional, etc.).
2. Deberes y obligaciones profesionales, como la no realización de actos que denigren las relaciones de la profesión o afecten las relaciones con los colegas, contribuir al avance de la profesión, etcétera (Gomar, 2005: 136).

Así también, el profesional cuenta con una serie de derechos entre los principales se encuentran el derecho de elegir la carrera que más a fin esté de su vocación con toda “la libertad de elegirla obedeciendo a nuestras necesidades, motivaciones, expectativas, etcétera” (Gomar, 2005: 134), otro de los derechos que tiene el profesional es el ejercer dicha profesión en un campo de trabajo en el que se pueda desarrollar personalmente y profesionalmente, asimismo el profesional tiene derecho a ser “retribuido económicamente por la realización de sus funciones o ejercicio de su profesión. Cada contrato o estipulación de horarios es considerado por la legislación como un contrato de trabajo de acuerdo con el criterio de la profesión” (Gomar, 2005: 134). En tanto cada profesión en específico cuenta con sus propios derechos los cuales garantizan el ejercicio profesional. Finalmente un profesional “está capacitado con libertad y en función de su vocación de que va a vivir y por tanto la forma de ejercerla” (Gomar, 2005: 13).

En conjunto el profesional es una persona que adquiere una serie de compromisos y responsabilidades éticas, el medio es la ética profesional la cual establece la manera idónea de como un profesional conduce sus acciones para un bien común:

El actuar bajo la observancia de valores éticos fundamentales se traduce en formas de comportamiento específico, en las cuales quedarán de manifiesto estos valores, lo que realmente hará del trabajo profesional una actividad digna que busque el bien del hombre y de la sociedad, y permita a su vez que el profesionista trascienda convirtiéndose en una persona íntegra, en un verdadero ser humano (Gomar, 2005: 142).

1.3.1 Códigos éticos, principios morales y valores del fotoperiodismo

Es momento de entrar en terrenos de la ética de la información. Según el autor Ernesto Villanueva esta ética se encuentra principalmente “vinculada al perfil moral del periodista: cómo quiere vivir, cómo se ve a sí mismo, cuáles son las valoraciones morales que aplica al

momento de recabar y difundir la información y qué relación debe existir entre el público y su tratamiento periodístico” (2002: 9). Es decir la ética de la información es una ciencia normativa de la conducta que permite al periodista elegir entre distintas opciones cuál debe ser el camino correcto en el ejercicio de su profesión (Villanueva, 2002: 9). Es importante mencionar que un buen profesional de la información debe de contar con ciertos conocimientos referentes a la ética profesional estos los adquiere durante su formación académica y a lo largo de su desarrollo profesional.¹⁶

Dentro de la profesión del periodismo existen una serie de normas, deberes, códigos y criterios éticos específicos. Idealmente el periodista¹⁷ debe de ejercer su profesión bajo estos principios ético-profesionales. Los códigos éticos en el periodismo tienen que ver básicamente, según el autor Blázquez, con “un compromiso básico de comportamiento entre quienes lo suscriben, la empresa y la sociedad a la que sirven [...] los códigos éticos solo pretender sensibilizar profundamente a los profesionales de la información sobre la conveniencia y necesidad de ser honestos y responsables en su forma de servir al público” (2000: 75). Entre los principales códigos éticos de esta profesión se encuentran:

Servicio al bien común, respeto a la libertad propia y ajena, evitar el oportunismo y el soborno, guardar el secreto profesional, respetar la vida íntima, defender y divulgar la verdad como el supremo ideal del buen informador, sin caer en la manipulación; deshacer las dudas antes que publicarlas, ser responsable ante su propia conciencia y ante el derecho del público a conocer la verdad, evitar el plagio como hurto intelectual, dejar a un lado la falsa y pornográfica publicidad, evitar la competencia desleal con otros medios de comunicación o con los propios compañeros del trabajo. Por último, fomentar el buen nombre y el prestigio de la profesión respetando la ética de la información (Blázquez, 2000:84)

¹⁶ En tanto “la ética de la información es la necesidad de que los profesionales de los medios de comunicación social sean personas vocacionales para ese menester y no solo aficionados u obligados a hacer ese trabajo porque no encuentran otro. El profesional de la información debe ser una persona con vocación. Esto significa que, además de tener aptitudes y aficiones, trabaja con gusto y rectitud de intención. Las actitudes y aficiones, trabaja con gusto y rectitud de intención. Las aptitudes requeridas pueden ser naturales o adquiridas. Estas últimas, a su vez, pueden ser oficiales o reales. (Blázquez, 2000:15).

¹⁷ De hecho “en el ámbito de la UNESCO y de la OIP, periodista significa: cualquier persona, de cualquier nacionalidad que tenga un empleo fijo remunerable como director, reportero, fotógrafo, camareman o técnico de prensa, radio, televisión o servicio de noticias filmadas, que ejerza su profesión cumpliendo normas ético-profesionales; tal actividad profesional consiste en buscar, recibir o impartir información, opiniones, ideas, estudios o comentarios en publicaciones diarias o periódicas, agencias de prensa, servicios de redifusión, televisión o cine” (Blázquez, 2002: 73).

Efectivamente estos principios éticos tienen que ser la estructura base de la profesión del periodista, si alguno de estos códigos se llega a violentar por el profesional de la información, es sancionado o en su caso condenado por un grupo de profesionales.

En el caso específico de la profesión del fotógrafo de prensa, el hablar de ética es entrar en un tema sumamente polemizado y discutido entre los profesionales de la lente.¹⁸ El fotoperiodismo es una profesión que implica “una serie de responsabilidades. Algunas son pura rutina y entran en la categoría de “tareas cotidianas”:¹⁹ ir a lugares de los hechos, encuadrar y enfocar la imagen, tomar datos para los pies de fotos y demás. Pero junto a estas acciones funcionales están unas amplias consideraciones éticas” (Kobré, 2006: 299).

Algunas consideraciones éticas o cuestiones morales a las que se enfrentan casi a diariamente los fotoperiodistas son “desde eliminar un elemento molesto de una fotografía hasta tomar fotografías muy desagradablemente en un caso de asesinato” (Kobré, 2006: 300), es decir, el fotoperiodista decide qué es lo que va a fotografiar²⁰ y qué mensaje quiere transmitir al público de aquello fotografiado en función de su propia ética y práctica dentro del medio. Muchos fotógrafos “toman sus decisiones según un determinado marco ético” (Kobré, 2006: 300).

¹⁸ Es evidente que “en la actualidad los debates sobre ética y deontología del fotoperiodismo y, al mismo tiempo, por lo menos en parte, del *design* en la prensa, son los que más agiten la profesión, especialmente en torno a cuatro puntos, (a) derechos de autor y reserva de soberanía de la autoría, lo que pasa por el hecho de la creatividad, a la innovación y a la originalidad, por el derecho a la firma y por el derecho y la imposición ético-deontológica del control de los autores sobre la edición de imágenes periodísticas[...] (b) conducta: el fotoperiodismo puede invadir la privacidad, especialmente en ocasiones en que los asuntos se relacionan con tragedias humanas, escándalos, figuras públicas y casos de justicia, incluyendo la fotografía periodística en tribunales; (c) problemas en la implantación de tecnologías de la manipulación (y construcción) por ordenador de imágenes, bien como de nuevas tecnologías para su transmisión y difusión, que obligan a los fotoperiodistas, a un entrenamiento constante bajo un fuerte *stress*; y (d) problemas relacionados con la hipotética influencia de la televisión sobre el fotoperiodismo (lisibilidad y legibilidad, acción, ritmo, estandarización, grafismo, etc.)” (Sousa, 2003:244).

¹⁹ No obstante dentro de las tareas cotidianas, los fotoperiodistas también se encuentran en su día a día con imágenes crudas, con sucesos catastróficos, con muerte, con protestas violentas, en fin, imágenes difíciles de retratar por la complejidad del tema, en esta situación el fotógrafo de prensa se enfrenta a una serie de dilemas ético-profesionales al momento de capturar la imagen. Las situaciones dilemáticas a las que se enfrenta un fotógrafo de prensa son aquellas “derivadas de la violencia y el terrorismo, la violación del derecho a la vida privada y la intimidad, manipulación digital de las fotografías, accidentes de tráfico, estado agónico de las personas, exhibición de la ejecución a un condenado de muerte, prácticas abortivas, suicidio, eutanasia” (Blázquez, 200: 261).

²⁰ Sin duda “hay fotógrafos que disparan incondicionalmente. Otros se abstienen ante un mismo objeto o disparan solo en determinadas condiciones” (Blázquez, 2000: 262).

El desarrollo técnico de la fotografía “pone al fotógrafo en la constante y creciente tentación de introducirse en la vida privada e intimidad de los demás, sobre todo en situaciones límite de la existencia humana. Detrás de cualquier opción fotoperiodística subyace un modelo ético o paradigma ético-filosófico” (Blázquez, 2000: 262-263). Entre los modelos éticos occidentales más frecuentes están: el imperativo categórico Kantiano (antes de realizar una acción hay que ver si nuestro criterio puede aplicarse universalmente), el utilitarismo angloamericano (se basa en el principio del mayor bien para el mayor número de personas), el hedonismo moral (propugna la obtención del máximo placer de forma inmediata), el modelo *in medio virtus* o teoría del equilibrio racional (es la postura ética que antepone siempre la reflexión a la acción), el velo de la ignorancia igualatoria (considerar a todos por igual para efectos de información gráfica), la regla de oro del amor al prójimo (se refiere al principio judeo-cristiano de “ama al prójimo como a ti mismo”), modelo sentimentalista (parte de la convicción de que la ética es un asunto de sentimientos gustos o disgustos y no de razones), modelo estoico-racionalista (en este modelo se impone el imperio de la razón fría, la cual sofoca cualquier sentimiento), el paradigma religioso (se basa en ideas religiosas supuestamente prescritas por Dios) y finalmente el paradigma de la razonabilidad (se basa en la tenida en cuenta de todos los aspectos de la realidad informativa respetando la objetividad de los hechos)” (Blázquez, 2000: 263-268). Seguramente, cada uno de estos modelos éticos tienen sus pros y sus contras, son útiles para direccionar y discernir entre lo que es correcto y lo que no lo es, ya que finalmente la clave “para tomar una decisión éticamente correcta consiste en saber qué papel profesional hay que adoptar cada momento” (Kobré, 2006: 306).

En conclusión, el fotógrafo tiene que tomar una serie de decisiones éticas en el momento de ejercer su profesión, quizá dentro de dicha profesión no existan estándares éticos, por tanto “la profesión no ofrece una medida fija que pueda orientar tanto a los fotógrafos principiantes como a los profesionales más curtidos, unas normas claras y definitivas sobre cómo piensan y trabajan otros reporteros gráficos” (Kobré, 2006: 208), no obstante, sí existen una serie de códigos éticos que regulan dicha profesión. Entre estos códigos se encuentra: El Código ético de la *National Press Photographers Association* (NPPA):

1. La práctica del fotoperiodismo, *como ciencia y como arte*, merece toda la atención y el esfuerzo por parte de quienes la adoptan como profesión.

2. El fotoperiodismo ofrece una oportunidad de *servir al público* al igual que otras vocaciones y todos los miembros de la profesión deberían contribuir con su ejemplo a mantener un alto nivel ético de conducta libre de *todo tipo de consideraciones mercenarias*.
3. Es de la responsabilidad individual de cada fotoperiodista el esforzarse siempre por proporcionar fotografías *veraces, honestas y objetivas*.
4. La promoción comercial en sus diversas formas es esencial, pero las *afirmaciones falsas* de cualquier naturaleza no son dignas del fotoperiodismo profesional y nosotros condenamos severamente tal práctica.
5. Es nuestro deber el animar y asistir a todos los miembros de nuestra profesión, individual y colectivamente, a fin de que la *calidad* del fotoperiodismo puede perfeccionarse constantemente.
6. Es deber de cada fotoperiodista en particular trabajar para *preservar todos los derechos de libertad de prensa* legalmente reconocidos así como *proteger y extender la libertad de acceso a todas las fuentes de noticias e información visual*.
7. Nuestros modelos de conducta comercial, de nuestras ambiciones y relaciones se caracterizan por la nota de simpatía hacia nuestra común humanidad y exigirían de nuestra parte en que tomemos en consideración *nuestros grandes deberes como miembros de la sociedad*. En cada situación de nuestra vida y en cada responsabilidad ante la cual nos encontremos, nuestro pensamiento central será el de consumir esa responsabilidad y cumplir con ella de suerte que cuando uno de nosotros haya cumplido con nuestra misión pueda decirse que hemos *elevado el nivel de humanidad* al grado más alto posible.
8. Ningún código de ética puede prejuzgar cada situación en particular, de suerte que en la aplicación de los principios éticos se habrán de tener en cuenta el *sentido común y el sano juicio*. (Blázquez, 2000: 270).

Finalmente el fotoperiodista tiene que asumirse como un profesional responsable, honesto y objetivo bajo el fin de informar a través de sus fotografías la realidad que retrata día con día. “El fotógrafo tiene que ser sensible al dolor humano o, por lo contrario, pierde la oportunidad de aprender y enseñar a ser más humanos. Ese sentido de humanidad equivale a la corrección ética en su grado más elevado y que los destinatarios del mensaje fotográfico esperan de los profesionales del fotoperiodismo” (Blázquez, 2000: 271).

Capítulo 2

Informar con imágenes: el desarrollo del fotoperiodismo

*La palabra escrita es abstracta,
pero la imagen es el reflejo concreto
del mundo donde cada uno vive*

Gisèle Freund, 2004

El siguiente capítulo es una síntesis que abarca brevemente la evolución y la reproducción de la fotografía en los distintos medios de comunicación: periódicos, revistas e internet. De la misma manera, se realiza una revisión histórica tanto de la formación, como del trabajo fotográfico de los principales exponentes que sentaron las bases del fotoperiodismo en el mundo, hablamos de Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Walker Evans, Lewis Hine y W. Eugene Smith.

En el primer apartado expongo cuáles son los principales procedimientos y técnicas que se utilizaban para la reproducción de la fotografía principalmente en periódicos y revistas; en el segundo apartado realizo una reconstrucción historia sobre desarrollo del fotoperiodismo y los más relevantes fotoperiodistas; a su vez planteo el surgimiento de agencias fotográficas como *Magnum*, además, de la aparición de periódicos y revistas como *Life* y *Time* las cuales dieron le dieron en sus páginas un lugar predominante a la fotografía.

Finalmente en el último apartado realizo una contextualización del papel que desarrolla la fotografía después de los años cincuenta; y expongo los principales debates en el ámbito fotográfico que generaron la incursión de las innovaciones digitales y la imagen digital en el fotoperiodismo.

2.1 Del grabado a la prensa ilustrada

Hace más de un siglo que la fotografía se robó la atención de los medios impresos como los periódicos y las revistas; la imagen fotográfica se volvió indispensable en estos medios al formar parte de la noticia. Pero es preciso señalar que fue necesario el desarrollo de procedimientos y técnicas especializadas que permitieran que la fotografía se pudiera reproducir en estos medios. Antes de estos procedimientos, menciona el autor Beaumont Newhall, “las ilustraciones eran invariablemente grabados en madera, sobre bocetos hechos a partir de dibujos, pinturas, muy ocasionalmente, a partir de fotografías” (2002; 249),²¹ este procedimiento se hacía totalmente de madera artesanal y a través del grabado de madera se plasmaban las imágenes, que se obtenían a partir de pinturas o fotografías.

No obstante, la calidad de la imagen obtenida a partir de esta técnica no era de buena calidad y muy pocos medios escritos la utilizaban, de modo que un grupo de científicos y fotógrafos como Hippolyte-Louis Fizeau, W.H.F Talbot, Alphonse-Louis Poitevin y Walter Bentley Woodbury se dedicaron exclusivamente a elaborar procedimientos y técnicas que permitieran una mejor reproducción fotomecánica, es decir, una reproducción fidedigna de una fotografía en un periódico. Con el paso del tiempo se inventaron una serie de procesos, entre ellos: el fotograbado, el *fotoglífico*, el *colotipo*, el *woodburytype* y docenas de sus variantes pero “tenían una desventaja en común: no podían ser aplicados a la impresión sobre papel, junto a los tipos de letras” (Newhall, 2002:251).

Les llevó más de cincuenta años encontrar el método idóneo que permitiera la reproducción de una fotografía en una hoja del periódico y no fue hasta el 4 de marzo de 1880 que una fotografía fue publicada en un periódico llamado *Daily Herald* de Nueva York. El procedimiento que utilizaron fue el llamado *halftone* o *cliché* que consistía “en reproducir una fotografía a través de una pantalla tramada que la divide en una multitud de puntos. Se pasa luego el cliché así obtenido a partir de una fotografía bajo una prensa, al mismo tiempo que un texto compuesto” (Freund, 2004:95). Este método evidentemente fue adoptado por diversos medios ya que “el proceso técnico del cliché permitió que esas fotos fueran

²¹ Los grabadores no eran artistas, sino técnicos competentes, que seguían con sus buriles las líneas que el dibujante hiciera sobre el bloque de madera, quitando el material de cada una de sus líneas. Con tanta fidelidad seguían esos grabadores el dibujo (Newhall, 2002:249).

reproducidas de manera económica, y en cantidades ilimitadas, para libros, revistas y periódicos. Toda la economía de la fotografía periodística quedó modificada al iniciarse el proceso del cliché” (Newhall, 2002:252).

De modo que la fotografía periodística se fue abriendo camino gracias a este método de reproducción, pero además de ello, herramientas como la cámara fotográfica, el flash, un suceso y un fotógrafo que estuviera en el momento adecuado eran el complemento idóneo para que la fotografía incursionara en la prensa. De manera más puntual Freund señala que: “el perfeccionamiento de los objetivos (los primeros anastigmáticos se construyen en 1884), la película en rollos (1884), el perfeccionamiento de la transmisión de una imagen por telegrafía (1872) y más tarde la belinografía, abrieron el camino a la fotografía de prensa (2004:95). Así mismo, “las placas secas, la película flexible, las emulsiones sensibles a los diversos colores, las lentes anastigmáticas, las cámaras manuales, hacían ahora posible la producción de fotografías con mayor rapidez, con mayor facilidad” (Newhall, 2002:252).

En efecto la fotografía comenzó a tener un gran realce principalmente en las revistas ilustradas, publicaciones como *Illustrated American* fue planificada para utilizar exclusivamente fotos, su primera edición sale el 22 de febrero de 1890. Otra revista con ese enfoque fue la *Illustrated Daily News* de Nueva York; en lugares como París estaban las publicaciones *Le Journal Illustré* y *Le Figaro*, revistas que señala Mary Panzer “empezaron a publicar lo que habría de convertirse en los primeros ensayos fotográficos” (2006:12). En general todos los países para este año contaban con revistas ilustradas, lugares como Milán tenía *L'Illustrazione Italiana*, *Gleason's Pictorial Drawing-Rom Companion* (Boston), *Harper's Weekly* (Nueva York), *Revista Universal* (México), entre muchas otras (Newhall, 2002: 249).

Sin lugar a dudas, la fotografía era un medio por el cual se podía registrar visualmente importantes acontecimientos, sucesos y personajes:

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tiene lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares (Freund, 2004:96).

Efectivamente, la fotografía abría ventanas desconocidas de lugares impregnados de texturas, edificaciones, gente, acontecimientos, la gama de lo que se fotografiaba era infinita, “el drama inmediato de los accidentes, las emociones exageradas que reflejan los rostros ante un desastre o un delito, la acción violenta y fugaz de los deportes, son motivos que la cámara puede transmitir vívidamente” (Newhall, 2002: 257). Los acontecimientos que marcaron al mundo a partir de la fotografía sin lugar a dudas fueron registrados. Quizá a partir de este momento se empieza a escribir una historia en la fotografía periodística. El amante de tomar y hacer fotografías encuentra al fin en su profesión, una fuente de trabajo y de sustento. El fotógrafo de prensa se convierte en los ojos del mundo, hace de su profesión su especialidad, pues no solo sabía cómo funcionaba una cámara fotográfica, o cómo se enfocaba, cuál era la luz y la velocidad correcta, sino también tenía que saber cómo se revelaba esa imagen y después conocer el método para imprimirla. El fotógrafo tuvo que adquirir una serie de conocimientos, saberes, habilidades y herramientas que le permitieran profesionalizar su actividad en el campo de la fotografía.

Asimismo, el trabajo del fotógrafo de prensa tuvo que atravesar por una serie de cambios que le permitieran fortalecer su actividad fotográfica, algunos de los cambios que contribuyeron fueron “los avances tecnológicos: la invención de la película en rollo, la miniaturización de las cámaras, la aparición de objetivos más luminosos y el desarrollo de fuentes de iluminación portátiles facilitaron mucho la labor del fotógrafo de prensa” (Kobré, 2006: 334). Uno de los segundos factores que contribuyeron al fortalecimiento fue “la creación y expansión de los servicios telegráficos y el desarrollo de los sistemas para la transmisión de imágenes permitieron que los fotógrafos pudiesen enviar fotos a cualquier parte del país o del mundo de forma prácticamente instantánea” (Kobré, 2006: 334). Otro factor fue que los fotógrafos abarcaron un sinnúmero de temas en sus fotografías como lo fueron la guerra, la política, la sociedad, la vida cotidiana, los desastres naturales, los deportes, en general algo que relatara un acontecimiento. De tal forma que, “los fotógrafos hacían algo más que plasmar noticias. Sus cámaras, sus objetivos, su sensibilidad a la iluminación y sus dotes de observación para transmitir a los lectores las sensaciones del suceso los habían convertido en intérpretes visuales” (Kobré, 2006: 338). Sin dudar estos fueron unos de los principales aspectos pero no los únicos que contribuyeron al crecimiento de la profesión.

2.2 El fotoperiodismo nace en Alemania

La historia del fotógrafo de prensa es, desde mi punto de vista, una historia inmersa en procesos de cambios y continuidades que fundaron las bases de lo que ahora conocemos como fotoperiodismo. La historia del fotoperiodismo se empieza a escribir en Alemania por que este “fue el país donde trabajaron los primeros grandes reporteros fotográficos dignos de ese nombre, que dieron prestigio al oficio” (Freund, 2004: 99). En Alemania “la prensa ilustrada empezó a adquirir la forma que la caracteriza hoy en día” (Panzer, 2006:13). Después de la Primera Guerra Mundial “la república social demócrata de Weimar reemplazó a la monarquía del káiser, lo que supuso entre otras cosas, la llegada de la libertad de prensa, la formación de un gobierno democrático y la libertad de expresión” (Panzer, 2006:13).²²

Durante ese período Alemania “experimentó un asombroso auge en pintura, teatro, música, literatura y cine” (Panzer, 2006:13). Por tanto, este país se encontraba en una época idónea, para el desarrollo de revistas ilustradas y de prensa. En la década de 1920 “había más revistas ilustradas en Alemania que en ningún otro país del mundo” (Newhall, 2002: 259), ya que “la popularidad de esas revistas era la forma en que fotos y texto se integraban en una nueva forma de la comunicación, que pasó a ser denominada *fotoperiodismo*” (Newhall, 2002: 259). Entre las principales publicaciones se encontraban “el *Berliner Illustrierte Zeitung*, fundado en 1890, el *Münchner Illustrierte Presse*, fundada en 1923, y el AIZ o *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, fundado en 1921” (Newhall, 2002: 259).

2.3 Fotoperiodistas alemanes

Los fotógrafos de prensa en Alemania generalmente contaban con ciertas características en su apariencia física, la mayoría de los fotógrafos de esa época provenían de una clase burguesa o de la aristocracia son todos unos *gentlemen* “que por su educación, su manera de vestirse y de comportarse, no se distinguen de aquellos a quienes deben fotografiar [...] poseen buenos modales, hablan lenguas extranjeras” (Freund, 2004:102). Los nombres de los principales fotógrafos alemanes que sentaron las bases de la profesión del fotoperiodismo

²² “La república de Weimar apenas dura quince años. No obstante, el espíritu liberal que arraiga en Alemania durante ese breve periodo, permite el florecimiento extraordinario de las artes y las letras” (Freund, 2004:101).

fueron: Erich Salomon, Hans Baumann, Felix H.Man, Alfred Eisdenstaedt, entre otros no menos importantes.

2.3.1 Erich Salomon, el padre de la fotografía espontánea

Nacido en 1886 «Herr Doktor» como le gustaba que le llamaran a Erich Salomon uno de los pioneros quizá más introvertidos fotógrafos de prensa desarrolló su trabajo como fotógrafo durante cinco años entre los años 1928-1933 pese a esto “la gran cantidad de fotografías que realizó y los múltiples temas que cubrió en ese reducido periodo, demuestran su incansable energía y su gran talento” (Freund, 2004:102). A raíz de una anécdota decidió que la fotografía de prensa debía ser su profesión, adquirió una cámara que en esa época se usaba en Alemania, se llamaba *Ermanox*, Salomon decía que esta era una cámara “pequeña, de fácil manejo y poco visible” (Freund, 2004:103). La *Ermanox* era ideal para el tipo de fotografías en las que pensaba especializarse ya que era una cámara que no utilizaba flash, aunque tenía varios inconvenientes: “era pequeña y ligera e iba provista de un objetivo F: 2 de luminosidad excepcional para su época. No obstante, para conseguir fotos tomadas en el interior aún había que recurrir a placas de vidrio, pues eran mucho más sensibles a las películas existentes” (Freund, 2004:103), a pesar de estos inconvenientes supo sacarle el mejor provecho a esa cámara, fotografiando a personas sin que se dieran cuenta, introduciendo la *Ermanox* en lugares en donde estaba prohibido fotografiar como los tribunales, eventos políticos exclusivos, en fin este fotógrafo “aprovechaba cualquier suceso para hacer fotos” (Freund, 2004:104); esta cámara “le permitía captar a la gente importante desprevenida, sus fotografías daban la impresión de que la cámara, más que una intrusa, era simplemente una observadora atenta que simplemente (sic) estaba allí” (Kobré, 2006: 355).

Esta cámara se convirtió en una gran aliada para capturar fotografías sin que la gente se diera cuenta, así también, para lograr la espontaneidad en sus imágenes y hasta cierto punto “una gran sensación de intimidad” (Kobré, 2006: 355). De modo que, se convierte en el fotógrafo titular de los grandes acontecimientos ganándose con cada una de sus imágenes un lugar entre los fotógrafos más sobresalientes de Alemania. Él era un hombre particularmente arriesgado tanto que desafiaba las propias leyes con tal de obtener la fotografía, pero evidentemente tenía que ser un hombre muy paciente y sensato ya que “un reportero fotógrafo debe tener una paciencia infinita, no ponerse nunca nervioso; debe estar al corriente de los

acontecimientos y enterarse a tiempo de dónde se desarrollan” (Freund, 2004:105). Del mismo modo el trabajo del fotógrafo de prensa consistía según Salomon en:

Una lucha continua por su imagen. Del mismo modo que el cazador vive obsesionado por su pasión de cazar, igual vive el fotógrafo con la obsesión por la foto única que aspira obtener [...] hay que luchar contra los prejuicios que existen a causa de los fotógrafos que aún trabajan con flashes, pelear contra la administración, los empleados, la policía, los guardianes; contra la luz suficiente y las grandes dificultades que surgen a la hora de hacer fotos de gente que no para de moverse (Freund, 2004:105).

En su corta trayectoria como profesional de la lente publica un álbum con 132 fotografías en el año de 1931, titulado: *Contemporáneos célebres fotografiados en momentos inesperados* (Freund, 2004:105). Efectivamente, las fotografías publicadas caracterizaron su trabajo con una temporalidad de aproximadamente tres años. De manera que “el fotógrafo deja de ser una persona anónima, se convierte, por el contrario, en una especie de *star*” (Freund, 2004:106). Si bien es cierto, fue uno de los fotógrafos que obtuvo un gran reconocimiento tanto de medios como del espectador fue considerado por muchos como el “padre de la fotografía espontánea” y se le atribuye a él el haber descrito su trabajo como “periodismo gráfico” (Kobré, 2006: 354).

Desafortunadamente, su talentosa carrera fue truncada por un suceso que paralizó Alemania y al mundo, la Segunda Guerra Mundial y el exterminio de judíos a manos del gobierno Nazi. En el año de 1944 muere en una de las tantas cámaras de gas en Auschwitz. Sin embargo, sentó las bases de cómo es que se debe trabajar la fotografía de prensa, esa fotografía espontánea que siempre lo caracterizó, además dejó un legado a futuras generaciones de fotógrafos ya que durante su corta pero sobresaliente trayectoria como fotógrafo, a sus 44 años de edad funda un grupo de fotógrafos independientes o *free-lance*, es decir, fotógrafos que trabajaban de manera individual sin depender de algún jefe de redacción o un medio que asignara el trabajo del día a día. Su labor consistía principalmente en que los fotógrafos fueran más independientes y tuvieran iniciativa sobre sus temas (Freund, 2004:107). Esta agencia era “una colmena de talentos. Casi todos sus fotógrafos alcanzarían más tarde la celebridad” (Freund, 2004:107).

En definitiva, Alemania tuvo fotógrafos de gran renombre personas como: Moholy-Nagy, André Kertész, Martin Muncaszi, Germanie Krull y Alfred Eisenstaedt,²³ figuraron entre los fotógrafos más publicados en los medios impresos de Alemania y sus alrededores. No obstante, la Segunda Guerra Mundial provocó que el fotoperiodismo europeo se derrumbara totalmente en el año de 1933 y muchos de los fotógrafos como Fritz Goro y Alfred Eisenstaedt se vieron obligados a salir de la Alemania nazi y pedir asilo a países como Estados Unidos.

²³ Tanto “Salomon, Man, Eisenstaedt y sus compañeros en la fundación del fotoperiodismo moderno cambiaron tanto el *modus operandi* de los fotoperiodistas como el formato de las imágenes, tornándose éstas menos formales y más vivas. El valor de lo espontáneo y el valor de lo noticiable se sobrepusieron a la nitidez y a la capacidad de reproducción como convenciones profesionales, aunque sin sustituirlas totalmente” (Sousa, 2003:27).



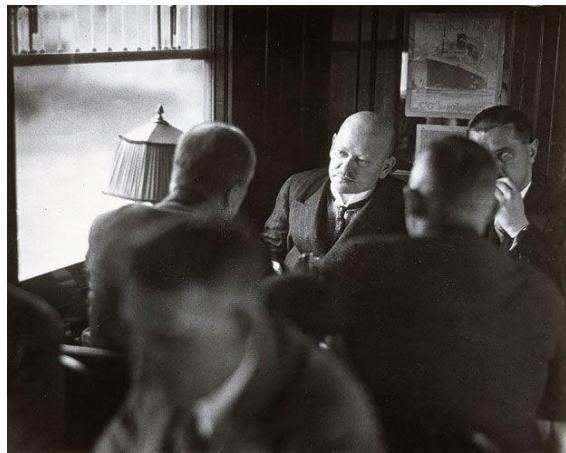
Erich Salomon, Autoretrato



Erich Salomon, Aristide Briand points to Salomon and shouts:
"Ah! le voilà! The king of the indiscreet!" 1930



Erich Salomon, *Five Gentlemen Conversing around a Table*,
1928



Erich Salomon, *German Foreign Minister Gustav
Stresemann en route to Paris for signature of the Briand-
Kellogg Pact*, 1928

2.3.2 Alfred Eisenstaedt, retratos que se hicieron célebres

Desde muy joven Alfred Eisenstaedt se interesó por la fotografía jamás imaginando que se iba a convertir en uno de los fotógrafos más publicados del mundo. Desde que recibió de regalo una cámara fotográfica a los catorces años empezó a especializarse en el funcionamiento de su equipo, logró vender su primera fotografía a una publicación años después en 1927, fue hasta entonces que consideró que el ser fotógrafo le brindaría un medio de trabajo bien remunerado.

Antes de emigrar a Estados Unidos se convirtió en el fotógrafo principal de la *Associated Press* en Berlín, también trabajó para el *Berliner Illustrirte Zeitung* y otros periódicos berlineses, durante sus años en estos medios realizó trabajos con una gran repercusión para su carrera “tomó retratos que se hicieron célebres, como los de Marlene Dietrich, George Bernard Shaw, Adolf Hitler y Benito Mussolini. Además fue autor de un reportaje sobre la guerra ítalo-etíope” (Taschitzki, 2001: 55). Es preciso mencionar que fue considerado sin duda el fotógrafo de los retratos célebres ya que era una de sus aficiones. Su carrera como fotógrafo no duraría mucho tiempo en Berlín ya que él como otros más tuvieron que emigrar a otros países.

De cierta forma, eran momentos difíciles para ejercer su trabajo de fotógrafo ya que el gobierno controló totalmente los medios de comunicación desencadenando con ella una contundente censura de prensa, orillando tanto a editores y a fotógrafos, emigrar a otros países.²⁴ Es evidente que toda la influencia del fotoperiodismo moderno en Alemania fue propagada en el extranjero y ejercía una influencia decisiva en la transformación de la prensa ilustrada en Francia, Inglaterra y Estados Unidos (Freund, 2004: 111,112).

En el año de 1935 llega a Estados Unidos con toda la experiencia que lo caracterizaba; empieza trabajando para publicaciones como *Harper's Bazaar*, *Vogue* y *Town and Country*

²⁴ “El 30 de enero de 1933, Hindenburg, presidente del Reich, le encarga a Hitler, ascendido a Reichskanzler, que forme nuevo gobierno. La S.A quema públicamente en Berlín los libros de los escritores más conocidos. Alemania se dispone a sumirse en las tinieblas y la bruma. Miles de personas, la élite intelectual y artística, van a exiliarse. Los que no llegan a escapar a tiempo, acaban encerrados en campos de concentración. La prensa queda amordazada y estrechamente controlada” (Freund, 2004: 111).

para más tarde formar parte del grupo de fotógrafos principales de la revista *Life*²⁵ (Taschitzki, 2001: 55). Ingresa a la revista en 1936 justamente en el año que es fundada bajo la dirección del empresario Henry Luce contando con el apoyo de Karl Korff, Alfred Eisenstaedt y la industria de publicación graficas de Estados Unidos (Panzer, 2006:16). Esta revista sin lugar a dudas impulso su carrera, convirtiéndolo en uno de los fotógrafos más conocidos y publicados en el mundo.

Una de las fotografías que lo lanzó a la fama fue la imagen titulada *Día V* la instantánea de un ardiente beso durante el desfile de la victoria de Marinos en Time Square, a fines de la Segunda Guerra Mundial, que le hizo célebre en todo el mundo (Taschitzki, 2001: 55). Probablemente esta fotografía se convirtió en referente del fin de la Segunda Guerra Mundial. Se convirtió en uno de los fotógrafos más destacado de la revista *Life*, murió a la edad de 81 años y nunca dejó de trabajar en la fotografía ya que desde joven demostró que ésta era su gran pasión.

²⁵ Seguramente en ese entonces Estados Unidos se vio sumamente influenciado por las revistas ilustradas de Alemania, las revistas de Estados Unidos adoptan el estilo fotoperiodístico basado en la prensa ilustrada alemana (2002:260); revistas como *Life*, *Look* entre otras, utilizaron la fotografía como una herramienta de registro para informar lo que acontecía en todas partes del mundo, uno de los propósitos de la revista *Life* era: “ ver la vida, ver el mundo, presenciar grandes sucesos; mirar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos [...] ver cosas que están a mil millas de distancia [...] ver y tener el placer de ver, ver y ser sorprendido, ver y ser instruido” (Newhall, 2002:260). La revista, en efecto fue plataforma y una fábrica impulsora de talentos de un centenar de fotógrafos de la talla de Margaret Bourke-White, Carl Mydans y W. Eugene Smith. Tuvo un éxito enorme y las masas lo leyeron (Freund, 2004: 129), se convirtió en la revista por excelencia en Estados Unidos de hecho “las fotos más elocuentes de la Segunda Guerra Mundial fueron tomadas por los fotógrafos de revista o bajo su influencia” (Newhall, 2002:263), por ello se dio a la tarea de organizar una escuela para fotógrafos del ejército y envió a sus propios hombres al frente de la batalla. Fotógrafos como Eliot Elisofon cubriendo África, William Vandiver estuvo en Londres y retrató los ataques aéreos alemanes, Margaret Bourke-White estuvo en Italia, W. Eugene Smith estuvo en el pacífico y Robert Capa retrató la invasión a Europa (Newhall, 2002:263).



Alfred Eisenstaedt, *El Beso en Times Square*, 1945



Alfred Eisenstaedt



Alfred Eisenstaedt, *Ballet americano*, New York City, 1938



Alfred Eisenstaedt, *Ballet americano*, New York City, 1938



Alfred Eisenstaedt, *Marilyn Monroe*, Hollywood, 1953

2.3.3 Sofisticación de las cámaras fotográficas

Hay que hacer notar que la historia de la fotografía se vio marcada por los grandes avances tecnológicos, los cuales favorecieron el trabajo de los fotógrafos de prensa haciendo que sus herramientas de trabajo fueran menos complicadas y de fácil manejo, un ejemplo de ello: las cámaras fotográficas²⁶ que pasaron de ser unas pesadas cámaras, como la *Graflex*²⁷ (norteamericana) y la *Ica* (alemana) que empleaban grandes placas de vidrio, pasando por la *Speed Graphic* de “4 X 5”. En general, “esta cámara fue habitual entre los fotógrafos de prensa desde los años 1920 hasta los 1950. Los fotógrafos expertos no la enfocaban se limitaban a estimar la distancia” (Kobré, 2006: 352). Hasta que en los años 20 aparecen las famosas cámaras de 50mm, éstas eran pequeñas y portátiles, entre ellas estaba la *Ermanox* y la famosa *Leica* que tenía un objetivo de 50mm y un carrete de 36 fotos con película de 35mm. Definitivamente la *Leica* fue la cámara que llegó para quedarse ya que les proporcionaba a los fotógrafos de prensa un fácil manejo del equipo, una agilidad sin precedentes y sobre todo les brindaba la oportunidad de tomar fotografías sin que la gente se diera cuenta. Hay que hacer notar que con la *Leica* se podía trabajar con la luz ambiental y no era necesario un flash (Kobré, 2006: 353). Su comercialización fue en el año de 1925, ya para 1928 se produjeron 1000 aparatos, dos años más tarde 10 000 y ya para 1931 sube a 50 000 aparatos. Fue evidente su rotundo éxito ya que con esta valiosa herramienta los fotógrafos podían darle a la imagen una sensación de realismo y de vida (Kobré, 2006: 354). Es indudable que esta cámara fue una revolución en el trabajo profesional del fotógrafo (Freund, 2004: 109). En conjunto la sofisticación de las cámaras fotográficas facilitó considerablemente su uso y la cámara pasó a ser según “un poderoso instrumento para la investigación” (Newhall, 2002: 235).

²⁶ Otro ejemplo de estos avances fueron los flashes, ya que en un principio se utilizaban flashes de magnesio los cuales dejaban el lugar lleno de humo lo cual imposibilitaba tomar otra foto, después fue sustituido por las bombillas de flash esta eran seguras pero seguían siendo incómodas y pesadas, hasta que Edward Farber modificó el flash electrónico haciéndolo portátil y cómodo para el fotógrafo de prensa (Kobré, 2006: 350). De pasar de un flash que pesaba más de cuarenta kilos, se llegó a reducir a once kilos y finalmente el flash más ligero tenía un peso de seis kilos, haciendo menos complicado su uso.

²⁷ Hágase notar que esta cámara era muy común entre los fotógrafos tanto de prensa como de estudio se caracterizaba principalmente por tener forma de una caja rectangular la cual era cubierta por capuchón negro, esta cámara permitía al fotógrafo tener una copia de gran calidad y suficiente detalle (Kobré, 2006: 352).

En varias partes del mundo los medios impresos de comunicación impulsaron el uso de fotografías en sus reportajes, de cierta forma, estos medios satisfacían la necesidad de sus lectores por ver en imagen eso que estaba sucediendo en todo el mundo, el rotundo éxito de la inclusión de la imagen fotográfica en algunas revistas ilustradas y periódicos originó que la demanda de fotógrafos creciera, algunos de ellos contratados dentro de la planilla de medios, los fotógrafos vieron en la fotografía una fuente de trabajo y el lugar idóneo para ejercer su actividad fotográfica. Así mismo existían fotógrafos que trabajaban de manera independiente o mejor conocidos como *freelance*, en donde ellos mismos se encargaban de ir al lugar tomar una serie de fotografías para después venderlas al mejor postor o medio impreso. Por el contrario estaban otros fotógrafos que trabajaban aliados con sus colegas y formaban generalmente agencias de fotografía que mandaban sus fotógrafos a cubrir sucesos en todas partes del mundo para después poder vender todo el material producido. Está claro que cual fuera la situación laboral del fotógrafo, siempre habría qué retratar.

2.4 Fundación de la agencia de fotografía *Magnum*

Es indudable que una de las agencias más importantes y legendaria en todo el mundo fue la Agencia de fotografía *Magnum*. Formada por europeos, *Magnum* se constituye en París como una cooperativa que repartía sus beneficios entre sus miembros (Kobré, 2006: 359). Esta agencia fue fundada en el año de 1947 por los fotógrafos Henri- Cartier Bresson, un fotoreportero francés llamado George Rodger, por David Seymour mejor conocido como Chim y un fotógrafo húngaro llamado Endre Friedmann quizá uno de los fotógrafos más emblemáticos e influyentes del siglo XX, mejor conocido como Robert Capa (Kobré, 2006: 359). El principal objetivo de la agencia era utilizar a la fotografía como una valiosa herramienta de información que permitiera analizar los problemas sociales y políticos de su época. De hecho se constituye bajo el ideal de que el fotógrafo trabajara de forma independiente y lo asevera de esta forma “*Magnum* was founded in 1947 among a generation of photographers that followed photojournalism’s German pioneers. It was built on an idea radical- that photographer might independent pursue their own goals, as historians of their own causes and interests, with the support of their peers, in a cooperatively owned agency”

(Boot, 2004: 5).²⁸ De igual forma, Robert Capa uno de los fundadores tenía el ideal que esta agencia cooperativa permitiese a los fotógrafos sacar rendimiento de sus beneficios y conservar sus derechos de autor²⁹ (Kobré, 2006: 359).

Efectivamente, esta agencia era encabezada por grandes fotógrafos sumamente comprometidos con sus ideales y con sus colegas, era semillero de oportunidades para fotógrafos jóvenes, convirtiéndose en una de las agencias más influyentes y destacadas de su época, Boot menciona que “by now the world’s single most successful press institution, representing both photojournalism at its best but also the greatest concentration of power within the industry” (2004:5).³⁰ Es fundamental señalar que la agencia Magnum actualmente sigue existiendo e impulsando el trabajo de grandes fotógrafos, (<http://www.magnumphotos.com/>) para consultar en línea.³¹

2.4.1 Robert Capa, fotógrafo de guerra

Hablar de Robert Capa, es hablar quizá del fotógrafo de guerra más famoso de todos los tiempos; nacido en Budapest, el 22 de octubre de 1913, hijo de padres judíos y bajo el nombre de Endre Friedman. Era particularmente un joven muy sociable, independiente y aventurero, era un “ávido lector, tuvo interés precoz por las reformas sociales y políticas” (Whelan, 2005: 3). Además de este interés por la política el joven deseaba ser cronista periodístico, profesión que le permitiría desarrollar sus dos grandes pasiones, la política y la literatura (Whelan, 2005: 3). En el año de 1931 a la edad de 17 años, tuvo que salir de su país para radicar en Berlín, una vez ahí se inscribió a la Deutsche Hochschule für Politik para estudiar

²⁸ “Magnum fue fundado en 1947 entre una generación de fotógrafos que siguió pioneros alemanes de fotoperiodismo completo. Fue construido sobre una idea radical - ese fotógrafo puede perseguir sus propios objetivos, como los historiadores de sus propias causas independientes e intereses, con el apoyo de sus compañeros, trabajan en una Agencia de propiedad”.

²⁹ Cabe señalar que este último objetivo era sumamente importante ya que a principios del siglo XX no se le otorgaba al fotógrafo el derecho de autor de hecho “ninguna foto iba firmada por sus autores y el estatuto del fotógrafo de prensa recibió durante casi medio siglo una consideración inferior, comparablemente al de un simple criado a quien le daban órdenes, sin poder de iniciativa. Hizo falta una nueva raza de reporteros fotógrafos para que la profesión alcanzara un prestigio” (Freund, 2004: 98). Sin dudar lo pienso que Robert Capa era de esa nueva raza de fotógrafos, quien buscaba que el fotógrafo tuviera el crédito que merecía su trabajo.

³⁰ “Por ahora única institución prensa más exitoso del mundo, que representa tanto el fotoperiodismo en su mejor momento, pero también la mayor concentración de poder dentro de la industria”

³¹ Actualmente cuentan con página de Facebook visite <https://www.facebook.com/MagnumPhotos> , página en Twitter <https://twitter.com/MagnumPhotos> y canal en YouTube <https://www.youtube.com/channel/UCU8S8fedeMRzY9ZYohNMvfg>, consultadas el 01/04/2014.

periodismo, tuvo que trabajar medio tiempo como ayudante de un cuarto oscuro de Dephot, una agencia berlinesa para poder seguir con sus estudios (Whelan, 2005:5). Dentro de esta agencia el director se dio cuenta de su gran talento y lo mandaba a cubrir pequeños eventos, este quizá fue su primer acercamiento con la fotografía.

Para el año de 1934 se muda a París convencido de que iba tener éxito como reportero gráfico, sin embargo, no corre con suerte y por un largo período estuvo sin empleo hasta que un fotógrafo húngaro llamado André Kertész lo apoyo para encontrar trabajo y le daba lecciones de fotografía (Whelan, 2005:5). Poco después de llegar a París “hizo amistad con dos fotógrafos de sus edad. Uno de ellos, llamado David Szymin, era un refugiado polaco intelectual y distinguido (sic) que firmaba sus trabajos como “Chim”. El otro, Henri Cartier-Breson” (Whelan, 2005:5). Forjaron una gran amistad y camaradería ya que tenían muchos intereses afines: la fotografía y la política, de hecho pasaban las horas en el *café du Dome* hablando más de política liberal que de fotografía (Kobré, 2006: 359).

Para ese entonces, ya se había cambiado el nombre por Bandi un apodo que desde pequeño le decían, después se cambió a André, para finalmente inventarse un nombre elegante y exitoso “Robert Capa”³² (Whelan, 2005: 6), pero definitivamente lo que caracterizó a Robert Capa fue su gran talento y personalidad. En 1936 trabaja de *freelance* y principalmente fotografiaba marchas, mítines, y protestas en París. Al estallar la guerra civil española, Capa viaja a España para registrar visualmente el conflicto acompañado por Gerda Taro quien además de ser fotógrafa era su compañera sentimental,³³ los dos trabajaron en equipo para cubrir visualmente dicho conflicto bélico. Durante su estancia tomó fotografías sumamente impactantes, tanto que sus fotografías eran publicadas en revistas como *Vu*, *Weekly Illustrated* en Gran Bretaña y *Life* en Estados Unidos (Whelan, 2005: 7). En el mes de

³² Robert Capa “adoptó ese nombre para que los editores creyeran que era un fotógrafo norteamericano de éxito en vez de un esforzado inmigrante húngaro” (Kobré, 2006: 359).

³³ Gerda Taro considerada como la primera fotoperiodista de guerra, cubrió junto con Robert Capa, la guerra civil Española, muchas de las fotografías tomadas por ella durante ese período solían ser más crudas, fuertes y directas que las fotografías capturadas por Robert Capa. Tanto ella como Capa tenían una ideología conformada por la izquierda y pensaban que “la fotografía podía suponer una importante contribución con la causa antifascista” (Whelan, 2005: 6). Muchas de las fotografías tomadas por Gerda durante la guerra civil española se le adjudicaron a Capa.

septiembre del mismo año, Robert Capa toma una de las fotografías de guerra más emblemáticas y famosas de todos los tiempos:

El 5 de septiembre de 1936, Capa y Gerda Taro estaban en el pueblo de cerro Murriano, a 12 kilómetros al norte de la ciudad andaluza de Córdoba. Esa mañana los milicianos de la organización anarcosindicalista Confederación Nacional del Trabajo (CNT) lanzaron una ofensiva en dirección a Córdoba. Durante ese día, Capa fotografió la muerte de un miliciano republicano llamado Federico Borrel García. La fotografía, titulada “Muerte de un miliciano”, está universalmente considerada como una de las mejores fotos hechas jamás (Whelan, 2005: 81).

En la fotografía que tomó se podía observar a este miliciano, con los brazos abiertos, cayendo de espaldas, en el momento de recibir el impacto mortal de una bala (Kobré, 2006: 359). También es importante señalar que esta fotografía se enfrentó y se enfrenta actualmente a una ardua y controversial polémica, ya que se puso en duda tanto el lugar en donde se hizo la fotografía y también si esta imagen fue un montaje y que el miliciano retratado solo posó. Uno de los argumentos que usó Robert Capa en ese entonces para aclarar dicho cuestionamiento fue que “no hay que usar trucos para hacer fotos en España. No hay que posar la cámara (es decir, hacer que poseen sujetos). Las fotos están allí mismo. Vas y las haces. La verdadera es la mejor foto, la mejor propaganda” (Whelan, 2005: 8). Indudablemente, su postura era clara: tomar las fotografías que ahí estaban, retratar muerte, violencia, desgracia todo lo que conllevaba una guerra. Fue como poco a poco ascendió entre los mejores fotógrafos, su vocación y pasión por su trabajo como fotógrafo corresponsal de guerra lo llevó a especializarse y hacerse de estrategias para poder ejercer su labor a pesar del inmenso riesgo que solía correr en una zona bélica.

Tras la muerte de Gerda Tardo, decidió viajar a Nueva York en donde negoció un contrato con la revista *Life*; ya para el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Robert fue su corresponsal de guerra, acreditado por el ejército estadounidense. Cubrió combates en muchos frentes importantes del norte de África, Sicilia, Italia, Francia y Alemania (Whelan, 2005: 9). En cada uno de estos lugares viajaba junto con el ejército estadounidense, además de sus tres cámaras fotográficas: dos *Contax* réflex de 35mm y una *Rolleiflex*. Durante estos viajes realizó reportajes fotográficos muy interesantes, tanto que se publicaron en un libro de memorias de guerra con el material recopilado, el libro fue titulado *Slightly Out of Focus*. Las fotografías tomadas en estos conflictos bélicos “son testimonios de la fascinación que

sentía por esa fluctuación tan especial de los seres humanos, oscilando entre el deseo de vivir y la tendencia hacia la autodestrucción de los seres humanos” (MiBelbeck, 2001:39).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial Capa decide vivir durante un largo periodo en París y dejar de trabajar en la revista *Life*. Para el año de 1947 como ya mencioné, Capa y sus colegas Henri Cartier-Bresson y George Rodger fundan la agencia de fotografía *Magnum*. A principios de los años 50 ya dirigía eficazmente la agencia *Magnum*, lo que le brindó en ese momento una vida más tranquila y cosmopolita, trabajaba en sus relatos sobre viajes y hacía fotos publicitarias para películas (Whelan, 2005: 12). En el año de 1954 la revista *Life* le ofrece 2,000 dólares por cubrir la guerra entre Francia e Indochina y como en ese tiempo necesitaba el dinero acepta la oferta, sin saber que este conflicto sería el último que cubriría, ya que el 25 de mayo, él junto con otros corresponsales acompañaron al Coronel Jean Lacapel a una misión que consistía en evacuar y arrasar dos fuertes, Doaithan y Thanhe en la carretera de Namdinh a Thaibinh (Whelan, 2005: 13). En ese momento llevaba consigo una cámara *Contax* y una *Nikon* con las cuales fotografió a un pelotón que avanzaba entre la hierba, justo cuando empieza a subir cuesta arriba, pisa una mina antipersonal del Viet-minh y muere en cuestión de segundos.



Robert Capa, Última fotografía antes de morir, 1954

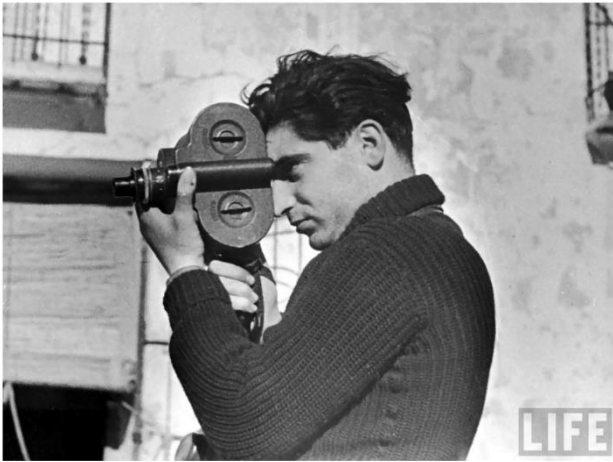
Una de la frases más emblemáticas que solía decir era “Si sus fotos no son suficientemente buenas, es que usted no está suficientemente cerca”. En efecto fue un fotógrafo sumamente comprometido con su labor siempre actuando con pasión, destreza, sensibilidad, ingenio y yo agregaría audacia, su obra, fue un “manifiesto contra la guerra, la injusticia y la opresión” (MiBelbeck, 2001).



Robert Capa, *Muerte de un soldado republicano*, Córdoba, 1936



LIFE publica la fotografía de Robert Capa, el 12 de julio de 1937 en un reportaje titulado *Death in Spain: the civil war has taken 500.000 lives in one year*



Gerda Taro, *Robert Capa during the spanish civil war, May 1937*



Robert Capa, Francia, 23 de marzo de 1945



Robert Capa, *Día D*, Soldado americano desembarcando en la playa de Omaha en Normandia, 1944



Gerda Taro and Robert Capa in Paris, 1936



Gerda Taro, Onboard the Jaime I, The Spanish Battleship Potemkin, Almería, 1937



Gerda Taro, Boy in the uniform of the Iberian Anarchist Federation, 1936

2.4.2 Henri Cartier-Bresson, el momento decisivo

Henri Cartier-Bresson fotógrafo, artista y escritor nace en el año de 1908 en Chanteloup, Francia, desde pequeño desarrolló una profunda pasión por la pintura, de joven estudió en la escuela Fénélon y el Liceo Condorcet de París en los años 1922 y 1923, ya para 1927 y 1928 cursó dibujo en París con André Lhote, después en 1931 estudió en la Universidad de Cambridge pintura y filosofía, en ese mismo año se da cuenta que la fotografía le confería, lo que la pintura no le podía otorgar, y eso era el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena (Cartier-Bresson, 2003:16). En un viaje que hizo a África en 1932 descubrió que a través de una cámara pequeña y discreta llamada *Leica*, podía contar una historia en varias fotos, él solía decir que “la *Leica*: se convirtió en la prolongación de mi ojo y ya no me abandonó jamás” (Cartier-Bresson, 2003: 16). Quizá de una manera muy romántica reflejaba en una sola frase lo que para él significaba su cámara fotográfica. Para él, la fotografía era un acto de poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira, en su libro *Fotografiar del natural* escribió que “fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual” (Cartier-Bresson, 2003:11). De manera, sutil y apasionada, solía aseverar que “solo le interesa la fotografía que surge de la vida. El goce de mirar, la sensibilidad, la sensualidad, la imaginación, todo lo que lleva al corazón, se junta en el visor de una cámara. Ese goce existirá siempre para mí” (Hill, 1979: 79). Hacía mucho hincapié en hacer fotografías bien pensadas, mencionaba que el fotógrafo debía contar con una educación visual indispensable y con ello debería de evitar “ametrallar fotografiando de prisa y maquinalmente, para no sobrecargarnos con esbozos inútiles que atestan la memoria y perjudican la nitidez del conjunto” (Cartier-Bresson, 2003: 17), es decir, que lo que el fotógrafo debería poner atención tenía que ser a tan solo un “instante decisivo” ese instante irrepetible en el tiempo.

La primera fotografía que vendió fue para la revista *Vu*, a partir de este momento se empezaba a escribir la inmensa carrera como fotógrafo, ya que su recorrido en periódicos, revistas y en la agencia *Magnum*, lo definieron como el gran fotógrafo del instante decisivo. Durante un largo tiempo trabajó como corresponsal para la revista *Life*, en donde realizó reportajes como:

“El pueblo Ruso”,³⁴ “De una China a la otra”, entre otros ensayos fotográficos,³⁵ demostraron su maestría dentro del ámbito fotográfico, de manera que páginas completas y portadas de la revista *Life* fueron solo algunos de sus logros.

En enero de 1948 a cerca de un año de fundar la agencia *Magnum* viaja a la India con su cámara, dispuesto a retratar la situación que en ese entonces se vivía, sin imaginar que iba a capturar un momento histórico, el asesinato de Gandhi por un hindú contrario a la política de Ghandi (Kobré. 2006: 360). En el año de 1966 abandona la agencia *Magnum* para dedicarse de tiempo completo a la pintura y al dibujo.

Es evidente que su extensa carrera como fotógrafo influyó a toda una generación de fotógrafos, su largo camino y profunda experiencia lo convirtieron en un ícono de la fotografía del siglo XX, además fue el primer fotógrafo que expuso su obra en el museo Louvre de París y publicó una serie de libros: *Fotografiar del natural*, *Imágenes a la sauvette*, entre otros. En sus últimos años de vida crea la Fundación Henri Cartier-Bresson, en la cual se buscó recopilar toda su obra fotográfica. En el año del 2004 muere a la edad de 95 años. Está claro que, hizo de la fotografía un deleite para la pupila del espectador, sus imágenes en blanco y negro reflejan su gran sensibilidad, su pasión y su enorme poder de observación, no cualquier momento, solo el instante decisivo.

³⁴ Henri Cartier-Bresson en este reportaje capturó la vida cotidiana de la Unión Soviética en el cual se vuelve mucho más interesante cuando se interpreta en el marco de una sofisticada corriente crítica que pretende dejar clara la diferencia entre el pueblo ruso y su sistema de gobierno (Panzer, 2006:20).

³⁵ Viajó por todas partes del mundo: India, Birmania, Pakistán, Indonesia, Cuba, México, Canadá, Japón y la ex Unión Soviética (Mibelbeck, 2001: 40). En cada uno de estos lugares hizo reportajes fotográficos enfocados en la vida cotidiana. Un ejemplo de ello fue el trabajo que realizó en México durante los años 1934 y en 1964, retrató la vida de los barrios pobres, la prostitución en la calle de Cuauhtemoczin, también retrató a unos niños zapotecos que jugaban desnudos en Juchitán y realizó diversas imágenes en Pátzcuaro.



Henri Cartier-Bresson



Henri Cartier-Bresson,
The Var department. Hyères, France, 1932



Henri Cartier-Bresson, Andalusia Seville,
Spain, 1933



Henri Cartier-Bresson,
Place de l'Europe. Gare
Saint Lazare, Paris
France, 1932



Henri Cartier-Bresson, *Final days of the
Kuomintang*, Beijing China, 1948



Henri Cartier-Bresson, México City, Calle
Cuauhtemotzin., México, 1934



Henri Cartier-Bresson, Cyclades. Island of
Siphnos, Greece, 1961



Henri Cartier-Bresson, Brie, France, 1968

2.5 Fotoperiodistas estadounidenses

Paralelamente en Estados Unidos la historia de la fotografía de prensa empezaba a escribirse a finales del siglo XIX, en efecto en ese entonces eran muy pocos los periódicos que incluían en sus páginas fotografías,³⁶ poco a poco la fotografía fue ganado un lugar en el gusto de sus editores y del público en general, periódicos como el *World*, *Chicago Daily News* y *New York Times*, así mismo revistas como *Illustrated America*, *Daily Graphic*, entre otras, empezaron a incluir gradualmente fotografías en sus publicaciones, sus editores empezaron a “reconocer el valor de las imágenes como medio para relatar las noticias. El estatus de los fotógrafos inició su ascenso” (Kobré, 2006:365). Este suceso originó que algunos fotógrafos que trabajaban de manera independiente encontraran en estas publicaciones el medio idóneo que les permitiría ejercer su trabajo. En ese entonces el fotógrafo:

No necesita tanto del artificio, de la sutileza de la luz y sombra, de un sentido de composición, como de audacia, nervios resistentes y de un dominio de su cámara que sea tan completo como para que manejarla sea ya un reflejo automático. Aunque la técnica del nuevo fotógrafo no difiere en mucho de la de cualquier otro operador, las exigencias especiales que se formulaban sobre su habilidad, su audacia o su inventiva para conseguir fotos desacostumbradas hacen de su trabajo una categoría especial (Newhall, 2002: 257).

Es decir, el fotógrafo que trabajaba en prensa debía contar con ciertas herramientas, habilidades, técnicas y aptitudes para poder insertarse en ese medio, en efecto, las primeras generaciones de fotógrafos de prensa aprendieron su labor fotográfica, a través de un fotógrafo experimentado o de manera autodidacta, ya que en ese entonces no había una enseñanza formal, es decir, no existía como tal una escuela especializada en fotografía, “muchas técnicas que los fotógrafos tenían que aprender unos de otros, ya que muy pocos de ellos cursaban estudios de fotografía. Dado que, el periodismo gráfico no empezó a enseñarse en las universidades hasta los años 1940 (sic)” (Kobré, 2006: 362). De hecho en 1943, la Universidad de Missouri “contrató a Cliff EDOM para que diera clases de fotografía de prensa [...] en esa época, la universidad no tenía ninguna experiencia en el tema. De hecho, la

³⁶ Como ya se mencionó en el inicio del capítulo, las diferentes técnicas de impresión de la fotografía, atravesaron un largo proceso, para encontrar la mejor técnica que permitiera la reproducción de la imagen, en los años de 1880, revistas como periódicos adoptaron el proceso de medio tono para publicar fotografías maravillosamente reproducidas (Kobré, 2006: 339).

palabra fotoperiodismo ni siquiera existía todavía” (Kobré, 2006: 366). Una estrategia que utilizó Edom fue organizar un concurso de fotografía llamado *Picture of the Year Constes*, aquí reunía las obras de los mejores fotógrafos de ese entonces y así, “sus estudiantes tenían ocasión de ver las obras que se presentaban y luego podían conocer a los profesionales que acudían a recoger su premio. El concurso sirvió para profesionalizar aún más ese campo a la vez que reconocía la labor de los mejores fotógrafos de Norteamérica” (Kobré, 2006: 366).

Conforme se iba especializando cada vez más el trabajo del fotógrafo de prensa, la fotografía empezó a ganar peldaños entre el público, a su vez los medios le otorgaban un cierto estatus al fotógrafo dentro de la redacción “los fotógrafos empezaron a alcanzar la misma categoría que los escritores. En principio, el fotógrafo era un personaje de segunda redacción” (Kobré, 2006: 365). Pero cuando la fotografía cobró relevancia y no solo era meramente ilustrativa, los fotógrafos consiguieron un lugar importante en estos medios. Entre las fotógrafas y los fotógrafos más reconocidos de Norteamérica durante la primera mitad del siglo XX, se encuentran personajes como: Jimmy Hare, Dorothea Lange, Lewis Wickes Hine, Arthur Felling “Weegee”, W. Eugene Smith, Margaret Bourke- White y Walker Evans, entre otros, no de menos importancia.

2.5.1 Las mujeres en la fotografía

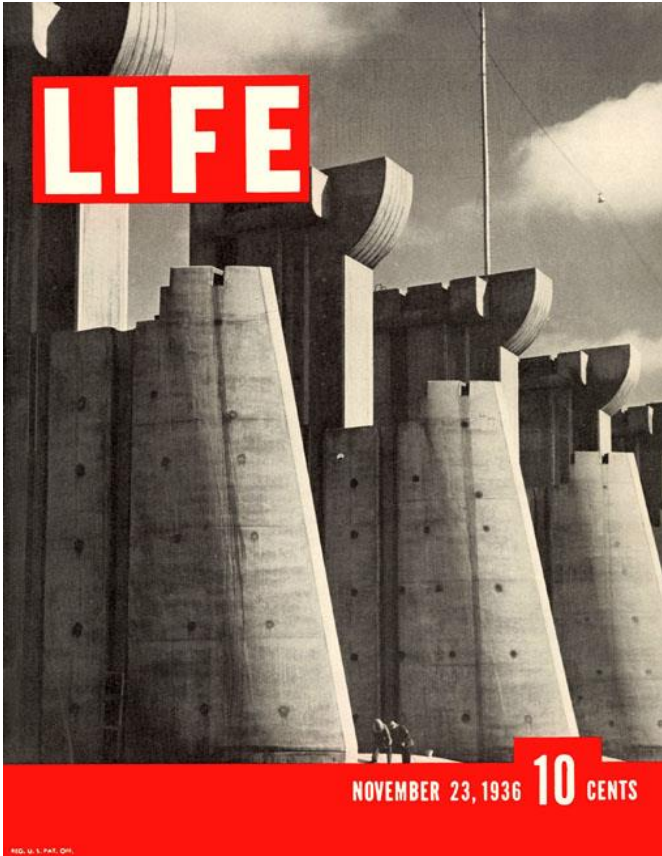
Es importante señalar que a diferencia de Europa, las mujeres en Estados Unidos ocuparon un lugar importante en el terreno de la fotografía durante el siglo XX, la tenacidad que caracterizaba a las fotógrafas como Margaret Bourke- White, Frances Benjamin Johnston,³⁷ Dorothe Lange, entre otras, consiguió que se ganaran el respeto y admiración tanto de sus colegas como de los medios impresos.³⁸ En efecto a las fotógrafas les costó ganarse un lugar en los medios y ejercer una labor hasta ese entonces solo ejercida por hombres; “en todo el territorio de Estados Unidos, las mujeres salían de sus hogares para captar la vida con sus

³⁷ Johnston era “una fotógrafa de espíritu indómito, consiguió vencer las imposiciones a que estaban sometidas las mujeres en la época victoriana. Documento los métodos educativos de la escuela para blancos, para negros y para hindúes. Tomo unas series de fotografías de las actividades de la Casa Blanca y de las visitas de dignatarios extranjeros (Kobré, 2006: 342). Además Johnson fotografió mineros y operarios de fábricas de zapatos, documento según Newman “la vida en los barcos de la marina que navegaban en el caribe” (2000:23). Ella solía decir que se dedicaba a la “ilustración fotográfica”.

³⁸ “Las mujeres ocupaban un lugar secundario entre los fotógrafos profesionales y aficionados hasta finales del siglo XIX (Newman, 2000:20).

cámaras, ya fuera por afición o por trabajo” (Newman, 2000: 23), la “sensibilidad continuaba siendo una de las facetas fundamentales de algunas mujeres fotógrafas. Además de requerir habilidad, energía y disponibilidad para viajar” (Newman, 2000:24), éstas solo eran algunas capacidades que caracterizan a las fotógrafas. El nombre de Margaret Bourke-White quedó plasmado en la historia puesto que fue la primera mujer que publicó en la portada de la revista *Life*, además de exponer sus fotografías en uno de los artículos más largos de aquel primer número de la revista.³⁹ Llega a ser una fotógrafa realmente tenaz ya que obtuvo una gran reputación por fotografiar ciudades industrializadas y con ello demostró que “las mujeres eran capaces de expresar en imágenes el poderío industrial, y de viajar a tierras lejanas y superar toda clase de dificultades para conseguir un gran reportaje” (Newman, 2000: 24). Durante aquellos años “Bourke-Withe y otras fotógrafas demostraron que las mujeres, eran capaces de responder a las máximas exigencias profesionales, al trabajo” (Newman, 2000:25). Entre esas grandes fotógrafas se encuentra Dorothea Lange.

³⁹ Once páginas de *Life*, en la edición fechada el 10 de mayo de 1937, fueron dedicadas a sus fotografías de Muncie (Indiana), la ciudad seleccionada por Robert y Helen Lynd para su estudio sociológico *Middletown*, publicado en 1927. El ensayo fotográfico fue presentado como “un importante documento norteamericano”; mostraba el aspecto de la ciudad, desde la superficie y desde el aire, así como los hogares de los ricos y de los pobres; ésa fue una muestra representativa, y desusadamente gráfica, sobre una comunidad Norteamérica (Newhall, 2002: 245).



Margaret-Bourke White, Was one of the first *LIFE* magazine photographers, 1936



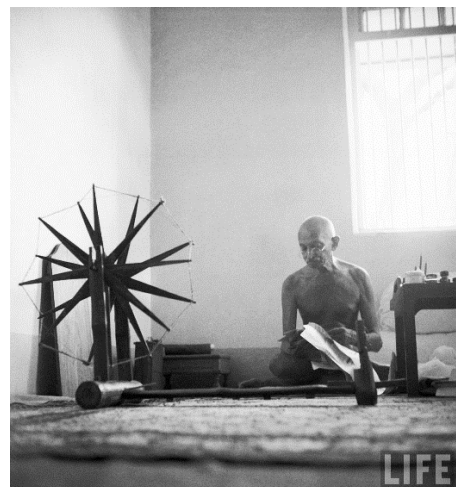
Margaret-Bourke White, *LIFE*, November 23, 1936



Margaret-Bourke White



Margaret-Bourke White, encaramada sobre una de las águilas del edificio Chrysler



Margaret-Bourke White, Gandhi leyendo en su casa, 1946



Margaret-Bourke White, Afectados por las inundaciones, Louisville, Estados Unidos 1937



Margaret-Bourke White, Iron mountain, Tennessee, 1937

2.5.2 Dorothea Lange, fotógrafa documentalista

Dorothea Lange estudió fotografía en la Columbia University de Nueva York y se convirtió en una de las fotógrafas documentalista más comprometida con su trabajo. Una de sus principales preocupaciones era retratar la realidad referente a las condiciones de vida tan deplorables en las que vivía mucha en ese entonces, “conmovida por el impresionante número de desarraigados y desocupados durante la época de la depresión económica, decidió fotografiar la gente en las calles, con el objeto de sensibilizar a la opinión pública respecto a su miseria” (Bieger-Thielemann, 2001: 114).

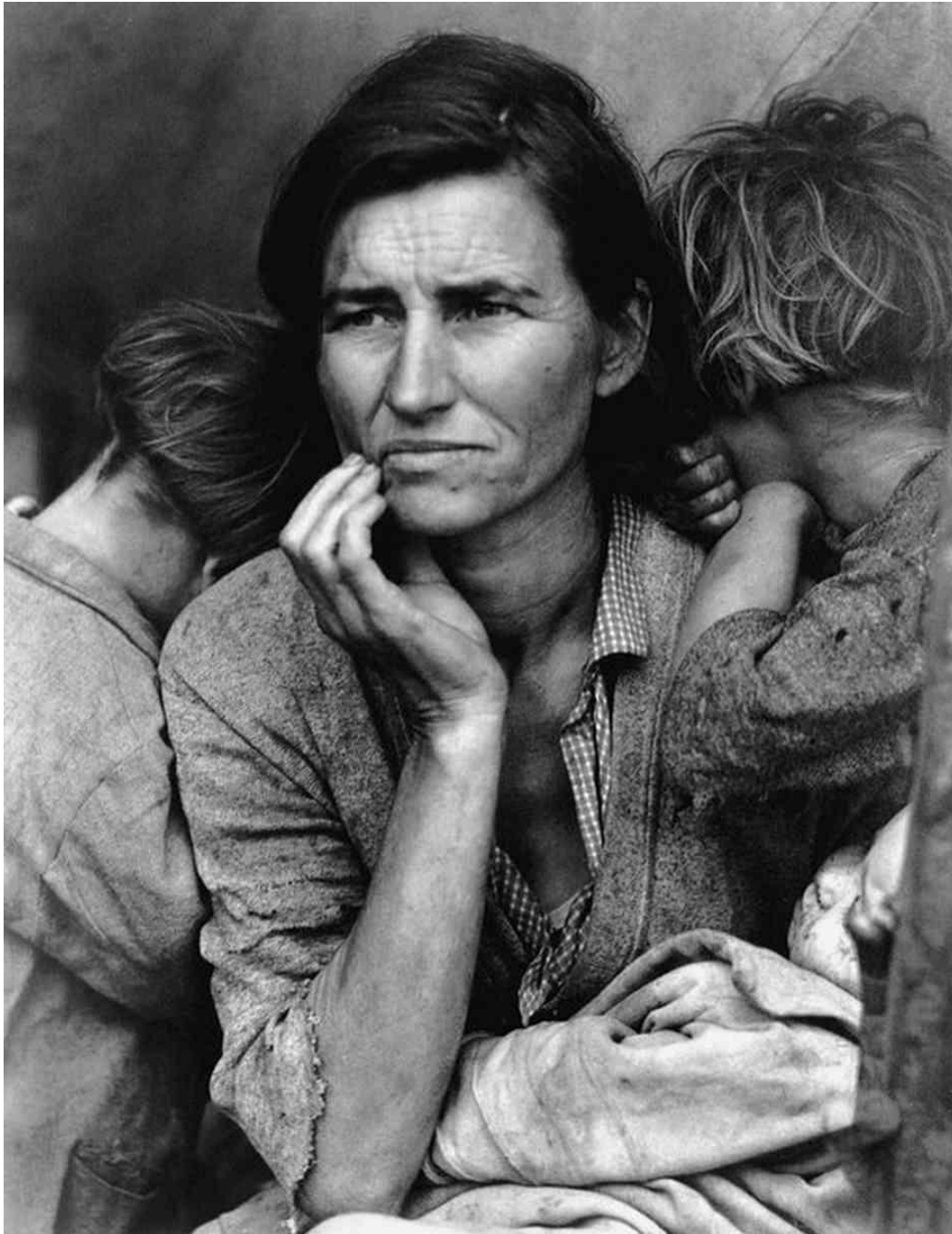
En el año de 1935, ingresó a trabajar en la Farm Security Administration (FSA),⁴⁰ en donde realizó reportajes sobre las condiciones de vida en las regiones rurales. Uno de sus fotografías más célebres fue *Madre desarraigada*, en donde retrata en blanco y negro a una mujer con una mirada perdida y desoladora, el “rostro de la joven mujer está marcado profundamente, y su mirada se pierde a lo lejos” (Bieger-Thielemann, 2001: 114), acompañada de sus tres hijos, uno está en brazos y los otros dos de pie solo ocultando el rostro. Es así como esta fotografía se convierte en un icono y en “la imagen más reproducida de todas las que produjo la FSA” (Newhall, 2002: 244).

En cada una de sus imágenes ella se preocupaba siempre por retratar el orgullo y la dignidad de las personas; sus fotografías “fueron aclamadas por su capacidad para inducir reacciones emotivas ante la angustia y los problemas sociales” (Newman, 2000:25). Era una fotógrafa comprometida con su trabajo y tenía muy en claro el poder que tenía la imagen como un registro visual de la realidad, solía decir que su:

Enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos afuera! Aquello que yo fotografié, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido de lugar. Lo que yo fotografié, procuro presentarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografié, procuro

⁴⁰ La FSA (Administración para la Seguridad Agraria) era un organismo gubernamental que se encargaba de enviar apoyo a los granjeros empobrecidos, por diferentes factores. Entre los años 1935 y 1942 la FASA envió a varios fotógrafos entre ellos a Dorothea Lange, Walker Evans y Ben Shahn a retratar las condiciones de vida de los granjeros y de la vida rural de Norteamérica. El economista Roy E. Stryker tenía “el encargo de dirigir un amplio programa fotográfico, que documentaría no solo las actividades de la repartición, sino también, y en profundidad, la vida rural norteamericana” (Newhall, 2002: 238). El principal objetivo de las fotografías era mostrar las condiciones de vida que tenían de los granjeros de aquella época.

mostrarlo, como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente (Newhall, 2002: 244).



Dorothea Lange, *Madre desarraigada*, California, 1936



Paul Taylor, *Dorothea Lange*, 1934



Dorothea Lange, *Poor mother and children*, Oklahoma, 1936



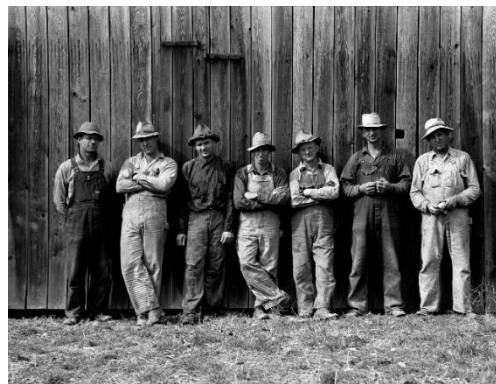
Dorothea Lange, *Women in the highlands*, Texas, 1938



Dorothea Lange, *Rehabilitation Clients*, August 1939



Dorothea Lange, *The Arnold children*, Michigan Hill Washington, 1939



Dorothea Lange, *Farmers who have bought machinery cooperatively*, West Carlton, Yamhill County, Oregon, 1939

2.5.3 Walker Evans, su trabajo para la FSA

Al igual que Dorothea Lange, Walker Evans trabajó para la FSA de hecho fue uno de los primeros fotógrafos que fueron contratados. En un principio Evans deseaba ser escritor, no obstante se dio cuenta de su gran pasión por la fotografía así que en los años veinte comenzó su carrera como fotógrafo (Bieger-Thielemann, 2001: 164). Estudió por un corto tiempo en Williams College entre los años 1922 y 1923 y ya para 1930, se dedica de manera profesional a la fotografía “comenzó su carrera como fotógrafo con una serie de imágenes sobre arquitectura victoriana norteamericana y un reportaje sobre las agitaciones políticas de Cuba en 1933. Sus primeros trabajos ya atestiguaban esa objetividad de la mira y esa extrema atención a los detalles que cimentarían su renombre” (Bieger-Thielemann, 2001: 164). En 1935 la FSA lo contrata para documentar visualmente la situación por la que atravesaba la comunidad rural, por lo que “viajó hacia el sur y documentó las condiciones de la tierra, el predicamento de los granjeros, sus casas, sus pertenencias, la forma como trabajaban, sus cultivos, sus escuelas, iglesias y tiendas (Newhall, 2002: 238). En las imágenes retratadas durante esta época, reflejaban su atención por los detalles, de manera que “plasmó sobre la película la vida de los pobres, con la misma precisión y la misma sobriedad que él aportaría más tarde a la fotografía de arquitectura de su país” (Bieger-Thielemann, 2001: 164,165). Es importante señalar que el trabajo que realizaron tanto Lange como Evans fue influenciado en ese entonces por una corriente dentro de la fotografía llamada “documental”.⁴¹ De acuerdo con Newhall “la palabra “documental” se han sugerido sustituciones: “histórico”, “objetivo”, “realista”. Aunque tales cualidades están contenidas dentro de lo “documental”, ninguna de ellas transmite su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear la interpretación básicamente del mundo en que vivimos (2002: 247). En este sentido, Dorothea Lange, Walker Evans entre otros fotógrafos de ese entonces encontraron que el estilo documental les permitiría registrar “objetivamente”, de alguna forma las distintas realidades de la sociedad.⁴²

⁴¹ En efecto, “los fotógrafos, y con ellos los periodistas, los directores de cine y los pintores, se vieron también muy influenciados por la potente estética de lo que hoy en día conocemos como documental y que condiciona todo el arte en los años treinta” (Panzer, 2006:19).

⁴² De hecho, “la fotografía documental de compromiso social, cuyos temas aún hoy son referencia para el fotoperiodismo, no va a merecer la atención prestada por la prensa de la época a la fotografía de guerra y de “pequeños eventos”, por lo menos en un fase inicial” (Sousa, 2003:66).



Walker Evans, 1937



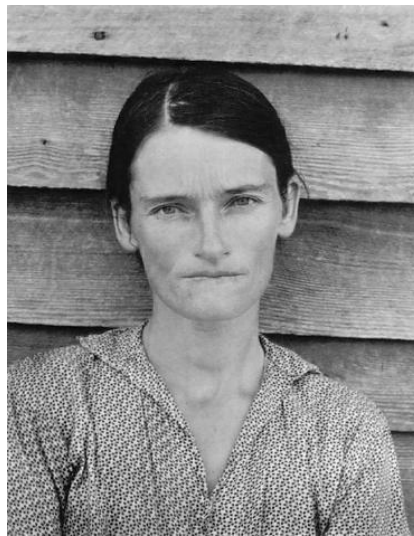
Walker Evans, *Garaje*, Atlanta, 1936



Walker Evans, *Familia cubana indigente*, 1933



Walker Evans, *Familia de aparceros*, Alabama, 1936



Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, esposa de un cosechador de algodón, Alabama, 1936

2.5.4 Lewis Hine, la fotografía de prensa como herramienta de cambio social

Sociólogo de profesión, fotógrafo por vocación, Lewis Hine estudió Sociología en la Universidad de Chicago y en la de Nueva York, por un tiempo se dedicó a la docencia, no obstante encontró en la fotografía documental una herramienta que le permitiría de cierta forma mostrar la realidad que acontecía en esos momentos y que como sociólogo le causa interés profundizar.⁴³ Empezó a utilizar la fotografía como una herramienta de denuncia, principalmente se enfocó en retratar la explotación laboral infantil. Uno de los principales argumentos que él solía decir referentes a la fotografía fue que la podía utilizar como una herramienta que le permitía generar un cambio social. Lo que él quería mostrar por medio de la fotografía era: “mostrar las cosas que hay que cambiar [...] y mostrar las cosas que hay que apreciar” (Kobré, 2006: 342).

Entre 1906 a 1917 trabajó para el Comité Nacional de Obras para la Infancia (NCLC) (Bieger-Thielemann, 2001:84). En 1908 este comité le encarga retratar el trabajo de los niños en las minas de carbón, fábricas, campo todo esto con el objetivo de documentar las pésimas condiciones laborales a la que se enfrentaban estos niños y con ello recabó fotografías realmente crudas, célebres y emblemáticas, dentro de estas fotografías esta una en especial que se convirtió en una de las más emblemáticas de su trabajo “Pequeña tejedora en una heladería de algodón en Carolina” en esta imagen retrata a una niña trabajando en una enorme máquina textil de hilos, dentro de la imagen existe un punto de fuga que hace que la mirada se enfoque en aquella niña de corta edad concentrada en su trabajo, la foto fue tomada al mismo nivel de la tejedora,⁴⁴ seguramente “el fotógrafo se ha agachado para tomar la foto. Desechando la altura “normal”, la de su propio ojo, el fotógrafo ha preferido bajar y ha elegido como altura de cámara la de los ojos de la pequeña tejedora” (Beceyro, 1983:30). Desde este punto de enfoque le aporta “un sentido de la proporción que permitía al

⁴³ Su profesión como sociólogo “le permitió comprender de inmediato, y sin esfuerzo, el antecedente del problema y sus consecuencias sociales” (Newhall, 2002: 235).

⁴⁴ En este sentido “el fotógrafo, a través de esas sucesivas elecciones, ha ido conservando un delicado equilibrio: él dice que la máquina quiere aplastar al ser humano y que el ser humano se le resiste. La fotografía es la historia de esta resistencia. El punto de cámara, ese paso al costado que ha dado el fotógrafo, establece toda la importancia de la máquina: pero al bajar cincuenta centímetros la altura de la cámara y al descender al nivel de los ojos de la niña, y además al poner en foco al personaje, en ese momento el fotógrafo se pone decididamente de su parte” (Beceyro, 1983: 33).

observador apreciar que esos operarios eran de verdad niños de poca edad” (Newhall, 2002: 235).

Así como esta, varias fueron las imágenes que capturó sobre las condiciones laborales de los niños.⁴⁵ Lo que pretendía básicamente con estas imágenes, era que las leyes cambiaran en beneficio de la niñez, logró que las autoridades voltearan a ver el problema y con ello promovieran un control general que regulara las condiciones de trabajo infantil, de hecho, “el impacto de sus fotos, junto con las de la caras de los niños que trabajaban en las minas de carbón, ayudo a que se aprobasen leyes limitando la explotación infantil” (Kobré, 2006: 345).

En el año de 1918 la Cruz Roja lo manda a Francia para que retratara las condiciones de vida de los refugiados durante la Primera Guerra Mundial⁴⁶ (Bieger-Thielemann, 2001:84). No obstante, “Hine no limitó sus fotografías a una crítica negativa, sino que resaltó cualidades humanas positivas” en sus trabajos, de forma que se enfocó en hacer fotografías que reflejaran el trabajo honorable de socorro que la Cruz Roja realizaba en los países centroeuropeos (Newhall, 2002: 235).

De manera que, “comprendió que sus fotografías eran subjetivas y que, por ese mismo motivo, construían críticas poderosas y rápidamente comprensibles” (Newhall, 2002: 235), solía decir que sus fotografías eran foto-interpretaciones, de esa cruda realidad. En 1930 realiza uno de los trabajos más celebres de su carrera, cuando recibió el encargo de retratar el proceso de construcción del Empire State Building de Nueva York, uno de los edificios más altos del mundo de ese entonces; por tanto, se dio a la tarea de retratar a los obreros que se dedicaban a construir tan imponente edificación, como buen sociólogo “junto a los obreros hizo sus bocadillos tostados sobre las forjas en que se calentaban los remaches; caminó sobre las vigas a alturas que provocaban vértigo, llevando sobre el hombro, una cámara completa con trípode” (Newhall, 2002: 235). Fue un fotógrafo que siempre se caracterizó por

⁴⁵ Era un fotógrafo muy audaz para conseguir sus imágenes ya que solía disfrazarse en algunas fábricas para poder acezar y tomar fotografías, “para poder entrar en las fábricas y las minas, Hine se hizo pasar por todo tipo de personajes desde inspector de bomberos a vendedor de Biblias. Una vez escondió la cámara en una fiambarrera, entró con los trabajadores e una fábrica textil y tomo disimuladamente algunas fotografías de la deplorables condiciones de trabajo” (Kobré, 2006: 345).

⁴⁶ En el momento, “cuando estalló la guerra, a los fotógrafos se les prohibió explícitamente acudir a los campos de batalla. De hecho la censura era tan estricta que el mando aliado asigno un oficial a cada corresponsal para controlar lo que veía el periodista y que era lo que fotografiaba” (Kobré, 2006: 345).

relacionarse con el sujeto a retratar, su olfato sociológico le permitió poder realizar fotografías emblemáticas, “sus simpatías se concentraron en los individuos, que tenía ante sí” (Newhall, 2002: 235). Muere en 1940, dejando un valioso legado a generaciones, “la fotografía como instrumento de denuncia”.



Lewis Hine, *Algodonera en California*, 1908



Lewis Hine



Lewis Hine, Rhodes Mfg. Co., Lincolnton, North Carolina, 1908



Lewis Hine, *Child labour*, 1913



Lewis Hine, *Power House Mechanic Working on Steam Pump*, 1920



Lewis Hine, *Construction of the Empire State Building*, May 1930

2.5.5 W. Eugene Smith, foto-ensayista

El interés por la fotografía de W. Eugene Smith comienza desde su pasión por los aviones. Nacido en 1918 en Wichita, Kansas, zona en donde había mucha actividad de aviación; en un principio, deseaba ser diseñador de aviones, en sus propias palabras relata que trataba de “convencer a los fotógrafos de noticias de la ciudad para que me dieran copias de los aviones que hubieran fotografiado en carreras nacionales o en pruebas. Acosé a uno de ellos para que no solo me diera esas fotografías, sino que además me permitiera ir con él a realizar trabajos, especialmente vinculados por la avión” (Hill, 1979: 235-236); agrega “al poco tiempo le había comprado una de sus cámaras y finalmente me interesé más por la fotografía” (Hill, 1979: 236). Estudia periodismo en la Universidad de Notre Dame, en donde obtiene un beca, de estudios fotográficos, sin embargo, Smith relata que no le “daban bastante libertad para fotografiar como yo creía que había que hacerlo en aquellos días” (Hill, 1979:38). Tiempo después abandona la universidad y en el año de 1933 empezó a interesarse por la fotografía de prensa y seis meses después consiguió trabajo como fotógrafo para dos diarios locales *The Eagle* y *The Beacon*. Por un período corto elige trabajar de manera independiente para la agencia *Black Star*.

Después decide mudarse a Nueva York en donde fue reportero gráfico para *Newsweek*, en 1937 y 1938 (Bieger-Thielemann, 2001:173), no obstante, fue despedido, porque él insistía en utilizar una cámara de un formato 6x6, en lugar de una 9x12, “fui despedido de *Newsweek* porque insistía en utilizar la cámara de 6 en lugar de 9x12. Pero eso fue una suerte, porque comencé a trabajar para *Life*” (Hill, 1979: 237-238). En 1939 fue contratado como reportero gráfico de la revista *Life* hasta 1942, realizando muchas fotografías y ensayos fotográficos, de hecho “contribuyó notablemente al nacimiento de un género autónomo: el ensayo fotográfico” (Bieger-Thielemann, 2001:173). A los 21 años de edad renuncia porque no estaba conforme con los reportajes que se le asignaban, él aspiraba llegar a hacer más con la fotografía y argumentaba que “el deseo final de todo artista fotógrafo que trabaja en periodismo es el de que sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve vida en una publicación” (Fontcuberta, 2003: 212). Se caracterizaba para ese entonces

como una persona muy comprometida con su trabajo y sus propias convicciones,⁴⁷ y en 1948, escribe un breve texto en donde mencionaba que:

La fotografía debe buscar hombres con integridad, de mente abierta, de propósito sincero, con la inteligencia y perspicacia necesarias para penetrar en el núcleo vital de las relaciones humanas y con la rara habilidad de poder dar la totalidad de sus hallazgos imparciales al mundo. Son pocos los hombres que reúnen tantas cualidades, pero los criterios del periodismo deben ser elevados (Fontcuberta, 2003: 211).

Agrega que “el individuo que lucha por esta perfección no debe tener compromisos. No debe doblegarse ante aquellas publicaciones que quisieran que no fuera así. Tendría que dar cuenta de cualquier mal uso prolongado de su labor y no podría buscar en la queja de que es solo un trabajador haciendo la tarea que se le ha asignado” (Fontcuberta, 2003: 211). Estas características que menciona Fontcuberta, con las que debe contar un fotógrafo de prensa, evidentemente, forjaron su personalidad y su profundo deber social como periodista. Sin imaginarlo hizo grandes cambios sociales con sus fotografías. Uno de ellos fue el mostrarle a la Marina americana de ese entonces los horrores cometidos en un campo de concentración o lo que ellos solían llamar “reducto civil”; la marina le había encargado fotografiar “lo maravillosamente bien que trataban a quienes se habían rendido”, no obstante, se dio cuenta de que este era un agujero hediondo e infernal, en donde quince mil personas tenían acceso a solo uno o dos grifos de agua, era un lugar inhumano, así que tomó fotografías con tanto enojo y se propuso demostrar lo horrible que era este lugar (Hill, 1979: 242).

Una vez que tuvo las fotografías se las enseñó a los censores de la marina norteamericana, quienes a su vez, se las enseñaron a sus superiores y así, ese campo de concentración fue completamente cambiado. Este suceso para él representó algo muy gratificante ya que demostró que por medio a la fotografía se podían generar cambios importantes. Solía comentar que comprendía “el poder que verdaderamente tiene las fotografías para activar a la gente” (Hill, 1979: 242). Sin embargo, la decisión de renunciar a la revista *Life* fue contundente, sin imaginar que estaba a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial⁴⁸ y *Life* era el único sitio para trabajar si se cubría la guerra (Hill, 1979: 240). Así que empezó a cubrir

⁴⁷ Era de saber que era un fotógrafo que siempre defendía sus fotografías y sus ensayos ante cualquier editor, lo cual le ocasiono múltiples conflictos, pero él estaba convencido de que el fotógrafo debía participar en todo proceso de edición hasta su publicación.

⁴⁸ Consecuentemente “con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 surgieron aún más oportunidades para los profesionales dispuesto a viajar y hacer fotos en circunstancias poco usuales” (Newman, 2000:26).

la guerra para la *Ziff-Davis Publishing Company*, pero posteriormente, *Life* lo vuelve a contratar. Mientras cubría un reportaje, sobre un día en la vida de un soldado, “Smith fue alcanzado por un fragmento de metralla que le impactó en la mano izquierda, la cara y la boca causándole unas lesiones muy serias” (Kobré, 2006:361). Pasaron más de dos años para que se recuperara, y otro medio año para que se reincorporara a trabajar con *Life*.

Entre los reportajes más celebres en de su carrera destacan: *El médico rural* (1948), *La aldea española* (1951) y *Enfermera-comadrona*, Kobré señala que “durante los siguientes siete años Smith produjo sus ensayos fotográficos más conocidos: la agotadora dedicación de un médico rural; fe y pobreza en un pueblo de España; la enfermera y comadrona que alivia los dolores del parto” (2006: 361). De tal forma hizo “suya la fórmula de *Life* consistente en construir una historia a partir de un emblemático protagonista central, ofreció a los fotoperiodistas un modelo a seguir” (Panzer, 2006: 21). Es evidente que generó un estilo de contar historias. En el año de 1955 nuevamente abandona *Life* para ingresar a la agencia *Magnum* en donde colaboró hasta 1959. Su decisión de trabajar ahí se debió a la libertad que la agencia le otorgaba para realizar su trabajo, si bien es cierto que muchos fotógrafos como él optaron por un trabajo en donde se les diera cierta libertad para hacer fotografías.⁴⁹ Después de abandonar *Magnum*, Smith “descubrió el libro como vehículo apropiado para la publicación de sus fotografías” (Bieger-Thielemann, 2001:173). Con ello publica una serie de libros con sus principales ensayos fotográficos. Finalmente muere en 1978.

Definitivamente estos solo son algunos de los fotógrafos que marcaron toda una generación, forjaron estilos, técnicas, estrategias, métodos y además sentaron las bases de una profesión conocida como fotoperiodismo.

⁴⁹ Cuando el fotógrafo trabajaba en alguna publicación estaba condicionado a realizar únicamente las fotografías que la publicación les encargaban en el sentido que si el fotógrafo proponía alguna imagen tomada fuera del encargo, no se la publicaban. Originando con ello que el fotógrafo buscara la forma en la que se respetara su propuesta, “los fotoperiodistas de antaño meros trabajadores obligados a someterse a los criterios de sus superiores tenían cada vez más a reivindicar su carácter individualista, basado en unos objetivos propios” (Panzer, 2006: 21).



W. Eugene Smith, *El médico rural*, 1948



W. Eugene Smith, *Enfermera-comadrona*, 1951



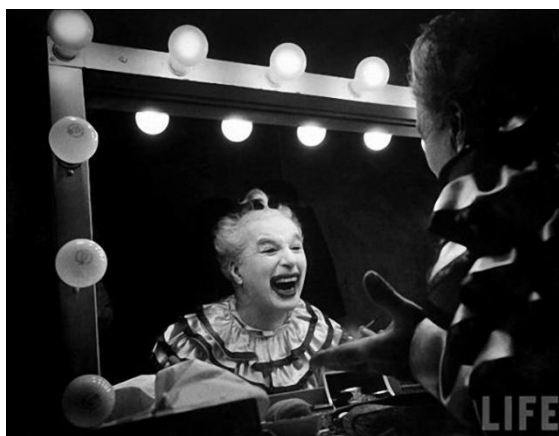
W. Eugene Smith, *A Walk to the Paradise Garden*, 1946



W. Eugene Smith



W. Eugene Smith, Tomoko Uemura en su baño, Mía Amata, 1972



W. Eugene Smith, rodaje de Candilejas con Charlie Chaplin, 1952

2.6 La profesión del fotoperiodismo en el mundo después de los años cincuenta

Para los años cincuenta la profesión del fotoperiodismo ya había obtenido una gran relevancia, dado que, era una fuente de información visual sobre lo que sucedía en todo el mundo. Los fotoperiodistas de ese entonces cubrían los acontecimientos más relevantes, tanto de su país como de otros lugares. A su vez, las diferentes publicaciones eran “grandes en todos los sentidos: las páginas son grandes, las fotografías son grandes, el público es grande, cuenta con grandes fotógrafos y publican grandes reportajes” (Panzer, 2006:36). La fotografía poco a poco fue escalando peldaños hasta llegar a ser un elemento fundamental dentro del reportaje. Una de las revistas que popularizó de manera masiva y le dio un lugar principal a la fotografía dentro de sus reportajes fue la *National Geographic*,⁵⁰ que en 1960 inició la publicación de fotos en la tapa frontal de su revista, la cual comenzó a incluir en sus publicaciones bastantes fotografías, ya que la imagen constituían un lugar importante en cada reportaje,⁵¹ esto originó evidentemente una fuente de trabajo para muchos fotógrafos.⁵² El autor Leah Bendavid-Val menciona que

Hace un siglo, la *National Geographic Society* empezó a usar la fotografía para instruir a sus miembros y apoyar la investigación científica. Nacida en una época muy fructífera por lo que a los inventos se refiere, la *National Geographic Society* fomentó las innovaciones fotográficas, en particular el uso del color. La calidad de las fotografías de la revista *National Geographic* floreció cuando las fotos se convirtieron en la clave para informar acontecimientos mundiales (1994: 34).

La revista *National Geographic* se consideró como una de las fuerzas que hicieron posible la elevada condición profesional de los fotógrafos en el ámbito del fotoperiodismo (Newman, 2000: 27).

⁵⁰ La *National Geographic Society* fue fundada en Estados Unidos el 27 de enero de 1888 con el objetivo de difundir entre la sociedad, el conocimiento geográfico del planeta, ocho meses después de la fundación se inició la publicación de la revistas que desde un inicio considero representaciones gráficas como mapas, grabados y fotografías.

⁵¹ Así que “la fotografía se convirtió en un aspecto tan importante de la revista que Grosvenor instaló un laboratorio de fotos en blanco y negro, seguido muy pronto por otro en color, el primero en la historia del periodismo norteamericano” (Bendavid-Val, 1994: 36).

⁵² Los fotógrafos de la *National Geographic* “cubren temas de actualidad se espera que realicen su trabajo con rapidez, y que capten aquella escenas que mejor ilustren la esencia de lo que sucede. El principal objetivo de quienes trabajan para revistas como *National Geographic* es presentar imágenes que ofrezcan una descripción más detallada de lugares y costumbres poco conocidos, páralo cual se requiere una estancia prolongada en un lugar. Este tipo de fotografía exige un profundo conocimiento del estilo de vida de las personas fotografiadas, de modo que se combina con la documentación social (Newman, 2000:26).

En los años posteriores a los sesenta y setenta, uno de los acontecimientos más relevantes que marco el ámbito fotográfico fue la guerra de Vietnam en donde, “toda una generación de fotógrafos se convierte en testimonios de la misma, que no tarda en proporcionar algunos reportajes más emblemáticos del fotoperiodismo. Las fotografías llegan a brutalidad de la guerra sacuden la conciencia de la opinión pública” (Panzer, 2006: 108). Las fotografías tomadas en Vietnam se publicaron en ciertos medios sin ningún tipo de censura:

Tres fotografías tomadas durante la guerra de Vietnam ilustran el poder del fotoperiodismo en la imaginaria colectiva [...] la primera es la instantánea que realizó Malcolm Browne en 1963 de un monje budista que se prendió fuego a lo bonzo en medio de la calle como protesta contra el régimen corrupto de Saigo. Eddie Adams, por su parte, es el autor de la célebre instantánea de un oficial vietnamita disparando contra un prisionero [...] la tercera fotografía, tomada en 1972 por el fotógrafo de *Associated Press* Huynh Cong “Nick” Ut a las afueras de Trangbang, muestra a la joven Phan Thi Kim Phuc corriendo desnuda y entre lágrimas por la calle, huyendo de la lluvia de napalm que pilotos surcoreanos han arrojado por equivocación sobre sus propios compatriotas (Panzer, 2006: 24).

En el momento en el que uno observa estas fotografías realmente se queda impactado ya que fueron tomadas en definitiva con el fin de que la sociedad pudiera ser testigo de la crueldad que se vivía en la guerra de Vietnam. Estas fotografías se utilizaron como un instrumento de denuncia y se convirtieron en un referente obligado, “en cualquier historia del fotoperiodismo del siglo XX” (Panzer, 2006: 24). Para estas alturas, la fotografía se convierte en un referente visual que atestigua la crudeza de la sociedad. Los fotoperiodistas “se ganan una sólida reputación por su independencia de criterio y acción en un nuevo contexto para el periodismo [...] el fotoperiodismo empieza a trascender los límites de la prensa que le diera conocimiento” (Panzer, 2006: 108).



Eddie Adams, Saigon, Vietnam,
1 de febrero de 1968



Nic Ut, *niña del napalm*, Trang Bang, 8 de junio de 1972



Malcolm Browne, *Monje budista*, 1963

Durante estos años hubo varios avances tecnológicos importantes.⁵³ Uno de ellos fue la fotografía en color, si bien es cierto, *National Geographic* empezó a utilizar la fotografía a color a principios del siglo XX, ésta solía ser muy cara y muy poco práctica; no fue hasta finales de los años sesenta y mediados de los setenta que la fotografía a color se popularizaba entre los fotógrafos y los medios, es indudable que la fotografía de color era utilizada con fines comerciales. Los fotoperiodistas Don McCullin, Larry Burrows, David Douglas Duncan y Philip Jones Griffiths realizaron unos extraordinarios reportajes a color sobre la guerra de Vietnam para *Life*, el *Sunday Time*, y el *Dalily Telegraph*, aun cuando el blanco

⁵³ Los avances tecnológicos también prevalecieron durante estos años modificando el rumbo de la fotografía, los equipos fotográficos fueron más sofisticados, existían en el mercado un sinnúmero de cámaras réflex como *Canon*, *Nikon*, *Fuji*, *Minolta*, *Sony*; de igual forma salieron al mercado diferentes tipos de lentes fotográficos, como gran angular, zoom, tele objetivo, entre otros.

y negro seguía haciendo su opción favorita (Panzer, 2006:25). Ya para el año de 1975 la fotografía a color se había convertido en el idioma habitual de los reportajes bélicos en las revistas (Panzer, 2006:25). Durante los años setenta el impacto de la crisis financiera que atravesaba en ese entonces a varios países entre ellos Estados Unidos,⁵⁴ indudablemente se vieron afectadas en gran escala varias publicaciones, hasta el punto de tener que cerrar, una de ellas fue la revista *Life*,⁵⁵ que en 1972 saca al mercado su último número (el 28 de diciembre de 1972). Este cierre significó el derrumbe de una gran institución la cual impulsó el desarrollo del fotoperiodismo en todos los sentidos, “con el final de *Life*, fenecía toda una época del fotoperiodismo” (Freund, 2004: 132). Con el cierre de *Life* y de otras publicaciones, los fotoperiodistas sin duda “hubieron de hacer frente a nuevos obstáculos” (Panzer, 2006: 25), y con ello buscar desarrollar su trabajo en otros medios⁵⁶ y “el oficio de reportero fotógrafo queda hondamente afectado por los cambios acaecidos en la prensa ilustrada. El que quiera conservar esa profesión, ha de buscar nuevos mercados” (Freund, 2004: 134). Al contrario de los obstáculos el fotoperiodismo “sobrevivió de la mano de nuevas revistas que, a pesar de incluir rara vez ensayos fotográficos, contribuyeron a la aparición del trabajo de numerosos fotógrafos, así como a otras dirigidas a un público más especializado” (Panzer, 2006: 25).

A finales de los años setenta y principios de los años ochenta⁵⁷ fueron varias las revistas especializadas en Norteamérica que empezaron a publicar reportajes con fotografías, entre

⁵⁴ Es preciso señalar que “a principios de los años setenta, la inflación comenzaba a extenderse por Europa y las revistas se vieron aquejadas por las mismas razones que las de Norteamérica (Freund, 2004: 133).

⁵⁵ “Algunas revistas-dinosaurio de la prensa ilustrada como *Life* y *Look* desaparecen (*Life* resurgiría después), probablemente debido a la disminución del interés del público frente a las ofertas de la televisión y a los problemas económicos ligados tanto al aumento de los costes de producción y distribución como el desvío de las inversiones publicitarias hacia la televisión. Se habló del fin del fotoperiodismo. Pero fue solamente el fin de una época, ya que las agencias noticiosas van a florecer, transformándose en auténticas fábricas de fotografías. Además de los periódicos, los nuevos clientes serán fundamentalmente, las revistas semanales de información general como *Time* y *Newsweek*” (Sousa, 2003: 181).

⁵⁶ Cierta número de fotógrafos habían trabajado en Norteamérica para grandes revistas nacionales, encuentran trabajo en las revistas editadas por las corporaciones, tales como *I.B.M.*, *R.C.A* y otros gigantes de la industria (Freund, 2004: 134).

⁵⁷ En definitiva, varios acontecimientos en el mundo marcaron estos años: conflictos étnicos, invasiones, guerrillas, independencias, hambrunas, caídas de regímenes socialistas, tecnologías, globalización, no obstante, no solo estos acontecimientos definieron el rumbo del fotoperiodismo, durante “los años ochenta el control sobre los fotoperiodistas se extiende a otros dominios que no son los exclusivos de la guerra, como la política, a través de la creación de mecanismos como, entre otros, el impedimento de fotografía ciertos eventos o partes de eventos, la acreditación, la “sesión para los fotógrafos” (Photo opportunities) y la práctica de las “fotos de familia” en los grandes eventos (lo que permite a los políticos no ser sorprendidos en las situaciones “impropias en que se les caes la máscara del poder) y el control sobre equipos” (Sousa, 2003: 183).

ellas, *Rolling Stone*, *Popular Photography*, *American Photographer*, en otros países, en específico en París estaba la revista *Paris Macth*, en Francia surgieron nuevas publicaciones con inclinaciones de izquierda, como *Actuel* (1968) y *Libération* (1973) (Panzer, 2006: 26).

En París, la capital indiscutible del fotoperiodismo, surgieron varias agencias independientes de fotografía, la principal fue *Gamma*. También estaban las agencias ya consolidadas de antaño como *Rapho* y *Magnum*, las cuales “contaban con fotógrafos en el terreno, y consiguieron colocar sus reportajes ya acabados entre los editores de todo el mundo, conscientes de que se podían vender de manera simultánea en mercados nacionales e idiomáticos diferentes” (Panzer, 2006:26). Indudablemente las agencias se convirtieron en el intermediario entre el fotógrafo y el medio impreso. Para los años ochenta una nueva generación de agencias se fundaron: “la *Agence Vu* (1986), a la que le siguieron, entre otras, *Editing* (1988) y *Metis* (1989). En 1985, *Reuters*, la agencia de noticias por cable, empezó a vender fotografías a sus clientes [...] rompiendo el equilibrio existente hasta la fecha entre *Associated Press*, *United Press International* y *Agence France-Presse*” (Panzer, 2006: 26). El surgimiento de estas agencias trajo consigo una competencia constante por tener la mejor fotografía, esto originó más exigencia en el trabajo de los fotoperiodistas, puesto que “la mayor rapidez de entrega, aumentaron la presión sobre los fotoperiodistas de agencia para que se distinguieran por la profundidad y la personalidad de sus imágenes” (Panzer, 2006: 26). En ese entonces, figuraban fotógrafos de renombre en todo el mundo:⁵⁸ Hans-Jürgen Burkard, Sebastiao Salgado (Brasil), Antonin Kratchvil, Boris Mikhailov y Ljalja Kuznetsova (Unión Soviética), Ken Domo, Yonosuke Natori, Shomei Tomatsu (Asia), Hiroshi Hamaya, Kikujiro Fakushima, Takuma Nakahira, Daido Moriya (Japón), entre otros tantos, realizaban fotografías y reportajes ya fuese encargo de algún medio, agencia o de forma *freelance*.

⁵⁸ En Centroamérica y Sudamérica no fue hasta los años de la posguerra cuando floreció el periodismo ilustrado “de la mano de revistas y diarios como *Proceso* y *La Jornada* en México; *Caretas*, en Perú; *O cruzeiro* y *Machete* en Brasil; *Clarín*, *La Opinión* y *La prensa* en Argentina; y *La Nación*, en Chile” (Panzer, 2006:27). Entre los fotógrafos más sobresalientes se encontraban: Sara Facio y Alicia D’Amico (Argentina); los jóvenes mexicanos Graciela Iturbide, Luis Gonzales Palma y Oscar Molinari; y los peruanos Vera Lentz y Mayu Mohanna.

2.7 Situación del fotoperiodismo en el mundo: la era digital

A partir de los años noventa la situación del fotoperiodismo se enfrenta a una serie de cambios y también a ciertas continuidades; a la mano de las innovaciones tecnológicas surgen nuevas maneras de hacer, almacenar, imprimir, capturar, codificar, manipular, procesar, transmitir y obtener fotografías, la aparición de la imagen digital vino a modificar radicalmente los procesos analógicos utilizados para la obtención de una imagen, la fotografía digital se convierte así en una práctica usual dentro de las agencias y distintas redacciones. Con la proliferación de las cámaras digitales, a partir de los años noventa la tecnología digital y la digitalización de la imagen trajeron consigo avances, continuidades y cambios entre tantos

la imagen se toma con la cámara digital equivalente a las cámaras clásicas, luego se transfiere a una computadora portátil, donde eventualmente se puede recuadrar o incluso retocar con un programa tipo Adobe Photoshop. Luego puede ser transmitida, gracias a un teléfono móvil GSM, un módem y, de ser transmitida, una pequeña antena satelital portátil, desde cualquier lugar del planeta (Amar, 2005:108).

Actualmente con la llegada de la fotografía digital surgen varios debates entre los que se encuentran principalmente: 1) la manipulación de imagen, 2) la masividad, es decir, la movilidad, la producción y la reproducción de la fotografía vía internet y 3) la inmediatez de la información, esto es, la circulación de la fotografía en tiempo real.

Uno de los temas más debatidos y controversiales gira en torno a la manipulación de la imagen digital y en la forma de “cómo la alteración electrónica de las imágenes se ha vuelto fácil y de difícil (virtualmente imposible) detención. Si, en cierto sentido, la fotografía es una forma de manipulación visual de la realidad” (Sousa, 200: 261). Sin duda, el tema de la manipulación, ha existido mucho antes de la invención de la imagen digital, de hecho a lo largo de la historia si bien la manipulación no era una práctica común, por lo menos si era una práctica ocasional, “la historia de la fotografía ya está plagada de imágenes manipuladas de un modo u otro [...] la producción de cualquier fotografía implica siempre algún tipo de intervención o manipulación” (Batchen,2004:323); por ejemplo, en el momento en el que el fotógrafo se encontraba dentro del cuarto oscuro imprimiendo una fotografía recurría ocasionalmente a ciertos “procedimientos en el laboratorio de “mejoría” de la imagen

fotoperiodística para la publicación” (Sousa, 2003: 263). En conjunto, “los retoques manuales, los recortes, fotomontajes, estas técnicas ciertamente difíciles de ejecutar, siempre existieron. La digitalización vuelve simplemente más fácil la alteración, ya que resulta totalmente invisible” (Amar, 2005:111).

De modo que el debate central que giraba en torno a la manipulación de la imagen digital, tenía que ver con la credibilidad de la fotografía manipulada, esto es, que si una vez manipulada la imagen ya no representa como tal la realidad. Este debate se trasladó a terrenos del fotoperiodismo en donde se convierte en un tema central de discusión relacionado con ética y deontología de la imagen. De hecho se construyeron códigos de ética los cuales pretendían regular la manipulación digital de imágenes entre los que se encontraban:

- La NPPA pidió un código de ética para regular la manipulación digital de las imágenes, en un congreso sobre fotoperiodismo electrónico en *Martha's Vineyard*, el 6 de octubre de 1989.
- Associated Press adoptó políticas oficiales de no alteración –manipulación del contenido de las fotografías.
- La asociación de periodistas de Noruega propuso la introducción de un símbolo que, cuando se introduce en las fotografías digitalmente manipuladas, alertarían a la persona de este hecho (Sousa, 2003: 266).

Por tanto, lo anterior generó dentro del fotoperiodismo la creación de nuevos patrones éticos y con ello nuevas responsabilidades que el fotógrafo debía asumir. Es impórtate señalar que dentro de la fotografía periodística “numerosas asociaciones profesionales de fotoperiodistas han incorporado en sus códigos deontológicos una cláusula que prescribe el derecho del público a estar informado del eventual retoque digital de las fotografías producidas por la prensa” (Fontcuberta, 2010: 121).

Ahora bien, a raíz de las distintas innovaciones tecnológicas como la Internet y la manera de transmitir imágenes en todo el mundo en tiempo real, el fotoperiodismo entra en otro debate. La inmediatez de la información y de la imagen fotográfica en los medios de comunicación provocó que las fotografías traspasaran fronteras y con ello las agencias y medios exigiesen a los fotoperiodistas conseguir la foto del día, no obstante esta exigencia generó que se hiciera un “fotoperiodismo cada vez más (falsamente) *performativo*, unido al consumo inmediato de una imagen meramente ilustrativa que raramente deja rastro en la memoria” (Sousa, 2003: 283).

Además de que estas “innovaciones fueron provocando, algunas veces de forma conflictiva, la necesidad de readaptación constante de los fotoperiodistas a los nuevos modelos, a nuevas rutinas, tácticas y estrategias profesionales de recolección, procesamiento, selección, edición y distribución de la foto información” (Sousa, 2003: 278). Con ello, el fotoperiodista debía estar capacitado para afrontar los retos que implicaban todas estas innovaciones tecnológicas. De manera que, algunas instituciones educativas comenzaron a incluir en sus planes de estudios, cursos especializados en fotografía y en fotoperiodismo, diplomados, carreras, además de en las principales agencias fotográficas se empieza a capacitar a sus fotógrafos de manera multidisciplinar.

Finalmente continúa un debate contemporáneo⁵⁹ dentro del fotoperiodismo, por un lado autores como Pepe Baeza y Pierre-Jean Amar plantean que el fotoperiodismo está en una situación crítica, a su vez el autor Geoffrey Batchen habla de la muerte de la fotografía. Sin dudar estos debates parecen interminables porque el fotoperiodismo “está vivo y en buena forma, y que se halla sumido en un dinámico proceso de reivindicación, o bien que algo nuevo y que todavía carece de nombre está surgiendo con fuerza, dispuesto a ocupar su lugar” (Panzer, 2006: 33).

⁵⁹ Este apartado solo constituye una breve síntesis de todos los debates que ha generado la incursión de la fotografía digital.

Capítulo 3

Desarrollo profesional del fotoperiodismo en México

*La foto de prensa, se quiera o no,
depende de modo profundo de la
mirada social, de las preocupaciones,
obsesiones, júbilos y contentamientos
que imperarán en cada época*
Carlos Monsiváis, 2012

Fueron varias las etapas que marcaron los usos de la fotografía en México. La primera de ellas se desarrolla aproximadamente durante los años de 1839 a 1890, en donde básicamente México adoptó técnicas, equipos, materiales del extranjero y el uso de la fotografía se concentró en el establecimiento de pequeños estudios fotográficos en donde el retrato comenzó a entrar en el gusto de la sociedad de ese entonces. La segunda etapa y quizá una de las más importantes para la consolidación de la fotografía en México comprende de 1890 a 1920 en los cuales la fotografía, por un lado comenzó a utilizarse con un sentido de documentar los distintos grupos étnicos que poblaban en ese entonces el país y, por el otro, la fotografía empezó a incluirse en medios escritos como el periódico y las revistas. Un suceso muy relevante que también sentó las bases de la fotografía fue la Revolución Mexicana y los distintos retos a los que se enfrentaron los fotógrafos, para documentarla.

La tercera etapa del desarrollo de la fotografía mexicana comprende de 1920 a 1940. Aquí se vislumbraba una etapa en donde la fotografía y el fotoperiodismo alcanzaban su esplendor y su consolidación en el medio y en la vida cotidiana de la sociedad. La representación visual en los medios empezó a tener gran demanda acarreado con ello una especialización de los fotógrafos hacia diferentes temas. Así mismo surgen fotógrafos de alto renombre, mexicanos y extranjeros, surgen agencias fotográficas y un nuevo estilo de hacer fotografía y fotoperiodismo en México, dando paso en los años treinta y cuarenta a lo que muchos especialistas llamaron “la época de oro del fotoperiodismo”.

La cuarta etapa corre de los años de 1940 a 1970 y es justo cuando el fotoperiodismo consolida legitimidad una profesión y el fotógrafo obtiene el reconocimiento tanto por los medios como por el público. Son los años en los cuales se desarrolla el trabajo de

emblemáticos fotógrafos como Nacho López, Héctor García, Enrique Metinides, entre otros. Además en esta etapa las revistas ilustradas alcanzan su máximo esplendor y se convierten en espacios fundamentales de publicación.

Finalmente la última etapa abarca de 1976 a 1996 y es la época denominada por el historiador John Mraz como el *nuevo fotoperiodismo mexicano*, durante este periodo surgen varios periódicos los cuales le dan un nuevo y gran impulso a la fotografía de prensa marcando con ello un estilo particular de hacer y publicar fotografías, entre estos diarios se encontraban *Unomásuno* y *La Jornada*. Así mismo, acontecimientos políticos y sociales propician una etapa en el fotoperiodismo tanto de nuevos fotógrafos, como de nuevas visiones.

3.1 El fotoperiodismo a principios y mediados del siglo XX

La historia de la fotografía en México y el desarrollo del fotoperiodismo se desarrollaron paralelamente bajo las influencias del extranjero específicamente de lugares como Europa y Norteamérica. En esta etapa la fotografía en México estuvo marcada por procesos de rupturas, continuidades y transformaciones que sentaron sus bases. La autora Rosa Casanova señala que

Algunas constantes de los caminos que seguirán la fotografía en México en las primeras décadas en que fue sentando las raíces profundas en la sociedad: la aceptación incondicional de nuevas tecnologías [...] la incuestionable identificación entre imagen y naturaleza; la dependencia en la importación de equipo y materiales; el predominio del retrato; la escasa presencia de una visión autoral; los cambios profundos generados en el ámbito personal del recuerdo y en el espacio social y permanente de la memoria (2005:3).

Si bien es cierto, los avances tecnológicos referentes a la fotografía (impresión, reproducción, etc.) se dieron en el extranjero, México no tardó mucho tiempo en adoptar esta innovación en el registro de sucesos. La cámara fotográfica vino a revolucionar la manera en que la sociedad atestiguaba los hechos. Asimismo “en nuestro país (como en el resto del mundo), no solo los factores técnicos marcan la evolución de la fotografía, sino también acontecimientos políticos y sociales de gran trascendencia” (Aguilar, 2001: 22).

De modo que, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, “los fotógrafos en México trabajaron diferentes géneros artísticos de acuerdo con las necesidades sociales, políticas y culturales que se les presentaron. Al importar técnicas de representación, también importaron estilos de trabajo y en esos años en que la pintura era de las manifestaciones artísticas más destacadas” (Monroy, 2003:10).

Durante 1849 “la presencia norteamericana provocó un auge fotográfico y fijó el gusto por el daguerrotipo,⁶⁰ tan arraigado en el país vecino, asegurando su permanencia más allá de los progresos técnicos, permaneciendo en el léxico popular como sinónimo de retrato”

⁶⁰ Recordemos que el daguerrotipo fue la primera técnica que se utilizó en el año de 1839 el artista y pintor Louis Jacques Mandé Daguerre quien “dio a conocer a la Academia de Ciencias en Francia su más reciente descubrimiento: el daguerrotipo. Éste consistía en una imagen que se fijaba sobre una placa de peltre platinada, dando la sensación de un espejo. Estas fotografías eran colocadas en elegantes estuches forrados con terciopelo o piel y son únicas, es decir, que no existen más que esa imagen, por lo cual no se pueden hacer impresiones en serie a partir de un mismo original” (Monroy, 2003: 6).

(Casanova, 2005:6). Al principio los costos de los equipos y el material de impresión eran muy elevados y algunos de los fotógrafos no contaban con los recursos económicos suficientes para instalar estudios fotográficos especializados. Generalmente los daguerrotipistas⁶¹ eran “trashumantes hasta mediados de la década de los cincuenta, lo que se debe a varios factores, pero en particular al elevado precio de los daguerrotipos. Por ende, la clientela es aún escasa y el daguerrotipista tiene que ir a su encuentro en las regiones más prósperas” (Debroise, 2005: 51). Muchos de estos daguerrotipistas recorrieron todo el territorio mexicano y con ello instauraron improvisados estudios “estableciendo un itinerario regido por las fiestas que, afianzadas en el pasado virreinal, conjugaban ritualidades religiosas y vida cívica a través de ferias y conmemoraciones patrias que aseguraban la congregación de un gran número de personas y hacían previsible la venta de retratos” (Casanova, 2005:7).

A su vez, en la Ciudad de México se encontraban daguerrotistas que contaron con las posibilidades de adquirir el equipo necesario como aparatos, materiales y escenografía, para establecer los primeros estudios fotográficos especializados en el retrato, daguerrotipistas como Joaquín Díaz González el primer mexicano en ejercer el oficio en 1844.⁶² Le siguió Antonio L. Cosme de Cossío (Casanova, 2005:7) y Andrew J.Halsey; este último abrió su estudio en la capital en el año 1845 y recorrió el interior de la República con el fin de adquirir buena clientela (Casanova, 2005:7). Algunos de estos fotógrafos contaban con una formación artística adquirida en la Academia de San Carlos, la institución oficial de enseñanza de las bellas artes.

Los primeros estudios fotográficos⁶³ se centraron principalmente en el retrato con una clara herencia pictórica, en efecto “la pintura había sido hasta ese momento el medio más adecuado

⁶¹ En palabras de Edward Weston el daguerrotipista “era un artesano que se dedicaba a su trabajo con sencillez y sin ambigüedades, sin encontrarse cohibido por ambiciones de arte, reflejo más bien de sus inquietudes y de una visión, recurrente desde el siglo XIX, que asignaba un estado de inocencia a los albores de cualquier producción plástica” (Casanova, 2005: 8).

⁶² Él fue el primer daguerrotistas mexicano “era estudiante de pintura en la Academia de San Carlos, alumno del escultor y miniaturista Primitivo Miranda, y abrió en 1894 un efímero estudio en la calle de Santo Domingo, en donde realizaba miniaturas al óleo y daguerrotipos” (Debroise, 2005: 50-51).

⁶³ En estos estudios “se retrataba, se copiaban daguerrotipos, pinturas y miniaturas, se comercializaban cámaras y todos los implementos necesarios para realizar fotografía; se expendían todo tipo de marcos y estuches para resguardar la imagen, donde destacaba la joyería diseñada especialmente para ese fin; y también se vendían libros, grabados y pinturas de los mejores autores” (Casanova, 2005:9).

para preservar una imagen propia o ajena. Los costos por mandarse a hacer un retrato al óleo eran muy altos y por eso la fotografía permitió que otros grupos sociales tuvieran la posibilidad de permanecer para la prosperidad en un vidrio o papel” (Monroy, 2003, 11). De modo que, el oficio del fotógrafo se convierte en una fuente estable de ingreso conforme se iban popularizando e innovando los retratos fotográficos; ya para los años 1864 y 1867 “ocurre lo que podríamos llamar el primer *boom* de la fotografía en México: se inauguran en la ciudad de México más de veinte estudios dedicados a la producción de tarjetas de visita y de tarjetas imperiales” (Casanova, 2005: 9). Durante esos años los emperadores Maximiliano de Habsburgo y Carlota estuvieron en México y fueron ellos “los primeros que utilizaron la imagen fotográfica como medio de propaganda política para darse a conocer antes de llegar de Europa. Sus retratos circularon por todo el país y fue un modo eficaz de difundir su imagen con los elegantes trajes, las posturas imperiales y los gestos tranquilos de quienes buscan llegar como efigies a un país desconocido” (Monroy, 2003, 12). En ese sentido la fotografía se utilizó como un instrumento político e ideológico de gran impacto en amplios sectores sociales.⁶⁴

Mientras tanto en todo el territorio mexicano había fotógrafos viajeros “cuyos objetivos iban de lo científico a la ilustración anecdótica del país. Marcados por lo transitorio de su estancia, ellos dieron a conocer en el extranjero paisajes y monumentos a la vez que divulgaron en México técnicas y usos de la fotografía” (Casanova, 2005:12). Retrataban a su paso, paisajes, monumentos, edificios modernos, fábricas, ruinas arqueológicas,⁶⁵ así como la vida contemporánea rural y urbana, entre otros aspectos. Fotógrafos tanto nacionales como extranjeros se dedicaron a viajar por todo el país en busca de “imágenes singulares, como es el caso de John L. Stephens, Frederick Catherwood y Desiré Charnay entre muchos otros que capturaron las ruinas precolombinas. Otros realizaron tomas de los juros indígenas (sic) partes del país” (Monroy, 2003: 10). Otro fotógrafo estadounidense llamado Charles B.

⁶⁴ La fotografía se convirtió durante “el periodo de Maximiliano, más que una moda, en una necesidad de un grupo social, el de la corte, deseoso de fijar su propia imagen y manifestar a familiares y amigos sus afectos y sentimientos; asimismo, fue necesaria para el gobierno en el registro de prostitutas ordenado por Maximiliano. Lo anterior pone en evidencia que la utilización de la fotografía se polarizó, en cuanto a grupo sociales se refiere, debido a las propias peculiaridades del Segundo Imperio” (Aguilar, 2001:7).

⁶⁵ Algunos fotógrafos viajeros como Désiré Charnay “inauguraron un nuevo género de la fotografía mexicana, mezcla de romanticismo y asombro ante los vestigios arqueológicos [...] la mayoría de las fotografías del siglo XX, son testimonios puntuales del proceso de excavación arqueológica y sus hallazgos” (Casanova, 2006: 122).

Waite⁶⁶ recorrió durante veinte años a partir de 1896 parte del territorio nacional, registrando a su paso paisajes, vistas urbanas y retratos, su trabajo fue publicado a nivel internacional tanto en “guías para viajeros, registro de vistas arqueológicas para el Museo Nacional, imágenes periodísticas para revistas ilustradas y vistas, paisajes y retratos para el floreciente negocio de las tarjetas postales” (Castillo, 2005: 62).

Algunos de los fotógrafos que radicaban en diversas regiones del país formaban alianzas entre ellos para realizar “intercambios de imágenes, de manera que podían ofrecer vistas de sitios distantes, a los que difícilmente se desplazaba el fotógrafo de provincia” (Casanova, 2005: 13).

A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, los usos y la recepción de la imagen experimentaron transformaciones importantes, “se consolidó el género del retrato y se abrieron importantes y refinados estudios fotográficos⁶⁷ en la Ciudad de México y en otros centros urbanos del interior (Castillo, 2005: 59). En algunos de esos estudios se enseñaba la fotografía, si bien es cierto, en ese entonces no existían escuelas especializadas en la enseñanza de la fotografía, “el aprendizaje se efectúa en el propio estudio, según la costumbre del artesano, y el saber se transfiere, en muchas ocasiones, del marido a la esposa, de los padres a los hijos o a las hijas. El asistente, a veces, llega a mejorar la calidad del profesor, se congracia con la clientela y suplanta al maestro” (Dreboise, 2005: 60), de este modo muchos fotógrafos optaron por transmitir sus conocimientos relacionados con la fotografía y sus usos.

⁶⁶ Brevemente el estadounidense Charles Burlingame Waite (1861-ca. 1929), en el año de 1896 se “estableció en la Ciudad de México, donde supo aprovechar el auge de las publicaciones ilustradas y la moda de las postales para desarrollar un próspero negocio que lo mismo registraba sitios arqueológicos como Mitla o Palenque, que el trabajo de haciendas caucheras en Chiapas, escenas costumbristas o eventos políticos” (Casanova, 2006: 172).

⁶⁷ Los fotógrafos de estudio renombrados y conocidos tanto en la capital como del interior del país fueron: Valverde, Cruces y Campa, De la Mora, Valletto, Emilio Lange, entre otros, ofrecían sus trabajos montados en finos cartones blancos, negros o grises, con los nombres, leyendas o cualidades del estudio impresas o grabadas al frente, al reverso o en ambos lados de las fotografías (Matabuena, 1991: 15). “Los fotógrafos caros o baratos, ofrecían sus productos al cliente dentro y fuera del estudio. Recreaban lo que se les solicitaba, pero a la vez los adaptaban a los escenarios con los que contaban. Ofrecían decorados, utilería, luces y los retoques necesarios para representar cualquier imagen que el interesado deseara” (Matabuena, 1991: 17-18). Para este entonces “existen setenta y cuatro estudios fotográficos en la ciudad de México, quizás trescientos en todo el país, a los que acuden diariamente, ricos y pobres, campesinos y hacendados, obreras de las fábricas de hilados, reclutas... Y niños, muchísimos niños. Familias enteras” (Deboise, 1994: 144).

Nuevas técnicas, fotográficamente hablando, surgieron: las impresiones de placas de gelatina sobre vidrio,⁶⁸ la difusión de las imágenes instantáneas y las cámaras fotográficas así como sus aditamentos (flashes, películas de fácil aplicación), permitieron la incorporación tanto de personas interesadas por la fotografía y sectores no especializados a practicar el oficio fotográfico. Publicaciones especializadas como *El Fotógrafo Mexicano* “dan cuenta del enorme interés desatado entre algunos sectores por la obtención no solo de cámaras más recientes, sino de químicos y revelados para la instalación del cuarto oscuro moderno” (Debroise, 2005: 60).

3.1.1 La fotografía durante el porfiriato

Durante el régimen porfiriano los escenarios fotográficos fueron diversos entre los cuales se encontraban “las diferentes representaciones fotográficas de las comunidades indígenas y relación con los debates antropológicos y la discusión sobre la identidad nacional; la divulgación masiva de las fotografías en la prensa y las revistas ilustradas y el cambio en los usos de la imágenes” (Del Castillo, 2005: 62). Asimismo, la fotografía adquirió durante el porfiriato peculiares usos y costumbres ya que el “emisor consideró que la fotografía no era tan solo una representación de la realidad, sino que era un objeto que tenía las facultades para expresar sentimientos y afectos, era una prueba irrefutable de las cualidades de las personas y objetos fotografiados” (Matabuena, 1991: 8).

En esa época “el retrato multiplicó sus funciones y su sentido: es interesante observar cómo, en la correspondencia personal de Porfirio Díaz por ejemplo, los retratos se incluían como un testimonio fiel de los estados de ánimo, de las formas de conducta, de la calidad moral y la nitidez de pensamiento del retratado: abstracciones que colaboran forma a través de las fotografías” (Monroy, 2003: 21). Por tanto la fotografía se utilizaba como instrumento de persuasión, del personaje retratado hacia el presidente Díaz, puesto que acompañado de una fotografía realizaban una petición (ayuda económica, becas, entre otras), en este caso la foto

⁶⁸ “La introducción de la emulsión de gelatina en la década de 1880-1890, transformó las técnicas fotográficas en una industria. Las cualidades físicas y químicas de la gelatina la convirtieron en la sustancia emulsionante y aglutinante por excelencia [...] Las placas negativas de gelatina sobre vidrio se utilizaron hasta la década de 1920, cuando los nitratos y los primeros acetatos se popularizaron y remplazaron a las anteriores” (Valverde, 2003: 29-30).

representaba una muestra fiable de lo que le pedían a Díaz era verdad, “la comprobación de la edad, del estado físico o de miseria, lo numeroso de una familia, las cualidades morales, etc., eran elementos fundamentales en las peticiones realizadas a las altas autoridades del país. Fue ésta una de las razones que hizo de la fotografía es este tipo de solicitudes una pieza insustituible” (Matabuena, 1991: 70).

Un ejemplo de ello es el de José María Luján quien le solicitaba al presidente un préstamo de 600 pesos para saldar una deuda contraída con el coronel de su batallón, además de que le solicitaba que lo cambiara de batallón ya que sus gastos habían aumentado y tenía necesidades familiares que cubrir, Luján le escribió a Díaz:

Hombre de honor y pundonor, no quiero presentarme ante él [el coronel de su batallón] para que de algún modo de reproche o intérprete mi conducta. En tal concepto como penúltimo recurso solicito por sus conductas debidas, mi pase del 27 batallón a uno de los cuerpos de Chihuahua [...] Y si hasta eso me es negado me daré la muerte antes de aparecer engañador o fraudulento sacrificándome yo y sacrificando a mi familia por lo que dirán de este mundo todo apariencias engañosas vil y nauseabundo (Matabuena, 1991: 70).

Por tanto la fotografía fungía en ese entonces como un argumento fundamental de peticiones puesto que “representaba la verdad, innegable y fiel” (Matabuena, 1991: 70) y era prueba de lo expresado en cada una de las peticiones.

En general entre los diferentes usos que se le daban a la fotografía se encuentran: la fotografía como prueba de servicios prestados a la patria, las peticiones se basaban “en favores hechos a la patria o a la causa porfirista, iban acompañados de todo tipo de documentos para probar estos acontecimientos: expedientes militares, narraciones detalladas de las batallas, antiguos conferimientos de grados militares” (Matabuena, 1991: 85); La fotografía como obsequio al presidente “la necesidad que el pueblo de México tenía de entablar relación con el hombre que lo gobernaba, se hace patente en la Colección Porfirio Díaz, la gran cantidad de epístolas enviadas a Díaz para felicitarlo, apoyarlo, y ofrecerle su colaboración nos la muestran” (Matabuena, 1991: 107). La fotografía como regalo entre amigos “el regalar, recibir, conservar y coleccionar retratos de amigos y parientes fue un uso común y apreciado de la fotografía en el porfiriato. Estos objetos significaban la expresión de profundo afecto y prueba tangible del sentimiento que unía a los retratados con los poseedores” (Matabuena, 1991: 121); finalmente el uso que se le dio a la fotografía como prueba de avances

tecnológicos y obras de infraestructura “ya desde inicios la fotografía se vio como un elemento de gran valor para la comprobación o identificación de algo o alguien, fue común durante el porfiriato el uso de fotografías para exhibir y probar avances tecnológicos, adelantos de infraestructura, constructivos y desarrollos regionales” (Matabuena, 1991: 137). Es indudable que este último tuvo un peso importante durante el porfiriato ya que la fotografía fue la encargada de llevar el registro testimonial y noticioso del proceso de modernización y progreso por el que atravesaba México. A su vez publicaciones como *El Hijo del Ahuizote* registraron los cambios urbanos que se desarrollaron durante el régimen porfiriano, este semanario impulsó el “quehacer fotográfico como símbolo del progreso y contribuyeron a su divulgación, identificando la tarea política de transformar el destino del país con los nuevos parámetros visuales” (Del Castillo, 2005: 62).

3.1.2 Las primeras revistas ilustradas y diarios durante el porfiriato

Desde mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, en México, “los usos y la recepción de las imágenes se produjo con la incorporación de la fotografía a los *magazines* ilustrados y posteriormente a la prensa periódica debido al empleo de las placas de fotograbado y los procesos de medio tono” (Del Castillo, 2005: 67). Con exactitud la fotografía ingresó a la prensa mexicana tras la iniciativa de “Rafael Reyes Spíndola, convencido porfirista y fundador de *El Universal*, *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Mundo*, quien introdujo, en 1898, rotativas de gran tiraje, linotipos alemanes y la técnica del medio tono utilizada en Estados Unidos a partir de 1890” (Debroise, 1994: 145).

Una de las primeras revistas ilustradas fue *El Mundo Ilustrado*, la cual “retomó de las revistas francesas y cubanas su diagramación y el uso de las fotografías en sus páginas” (Monroy, 2003: 18). Uno de los acontecimientos que se publicaron en dicha revista fue el atentado de Arnulfo Arroyo contra el presidente Porfirio Díaz, el 16 de septiembre de 1897 a un costado del paseo de la Alameda,⁶⁹ la fotografía fue publicada el 3 de octubre y es considerada “una de las primeras imágenes informativas que aparecieron en la prensa” (Monroy, 2003: 18). Otras publicaciones que enriquecieron las nuevas propuestas gráficas en donde la fotografía

⁶⁹ Tal fotografía “muestra a un grupo de policías situados entre un tranvía y un carruaje, que rodeaban y detenían al fracasado victimario, momentos después del intento de asesinato, mientras eran observados por otros gendarmes montados a caballo y un grupo de curiosos. Pocas horas más tarde el agresor Arnulfo Arroyo fue asesinado dentro de una celda de una sórdida cárcel capitalina” (Del Castillo, 2005: 68).

desempeño un papel estratégico fueron: *El Imparcial*, *Arte y Letras*, *El Tiempo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, *Arte Musical*, *Arte y Sport*, *La vida Moderna*, *Semanario Literario Ilustrado*, *Tricolor* y *El Universal Ilustrado* (Del Castillo, 2005: 67).⁷⁰

Entre las principales fotografías que se publicaban eran “paisajes, retratos, visitas de la ciudad, elementos arquitectónicos y pequeños reportajes o notas gráficas” (Monroy, 2003: 19); de hecho, es hasta esta época cuando “en las páginas de las revistas se divulgaron por primera vez en forma masiva algunas otras temáticas dispares entre sí, como la fotografía deportiva, la de espectáculos, la publicitaria e incluso la nota roja” (Del Castillo, 2005: 70). Dichos escenarios propiciaron que el periodismo gráfico prosperara y poco a poco fuera ganando espacios en las publicaciones diarias,⁷¹ además de ello, numerosos fotógrafos sumamente talentosos encontraron en estos medios una fuente de empleo para desarrollar su oficio, entre los reporteros gráficos más destacados de la época se encuentran: “los hermanos Vallete, Emilio Lange, Emilio Riverol, José María Lupercio, Manuel Ramos, Antonio Carrillo, Ramón del Valle, Eduardo Melhado, Armando Salcedo, Alberto Garduño y el famoso Agustín Víctor Casasola. La mayor parte de estos fotógrafos trabajaron en los periódicos más conservadores del porfiriato, sobre todo en *El Imparcial*” (Monroy, 2003:19). No obstante a pesar de la opresión política durante el porfiriato,⁷² los diferentes medios representaron un nuevo espacio de divulgación en donde se “replantearon las nociones de lo público y lo privado y favorecieron al mismo tiempo una resignificación de las fotografías y con ello una diversificación de sus posibles lecturas e interpretaciones” (Del Castillo, 2005: 70).

⁷⁰ De aquí en adelante, se inicia, verdaderamente “la era de la fotografía en la prensa en México. Una tras otra surgen las revistas ilustradas: *Artes y Letras*, *La Ilustración*, *La Semana Ilustrada*, *El Tiempo Ilustrado*; los periódicos modernos conceden una importancia cada vez más preponderante a la fotografía. Se forjan, al calor de los grandes acontecimientos, numerosos fotógrafos que ocupan un papel importantísimo en las historia del periodismo gráfico” (Debroise, 1994: 154).

⁷¹ Durante el “transcurso de las dos primeras décadas del siglo, la fotografía va a invadir los espacios gráficos, y volverse casi el único medio de representación” (Debroise, 1994: 146).

⁷² “A pesar de la severa censura impuesta por el gobierno que limitó la creación de nuevos periódicos y clausuró a los que se oponían al régimen, existieron en México un buen número de revistas ilustradas que normalmente publicaban fotografías de diferentes autores de gran calidad y diversidad de temas” (Montellano, 1994: 17).

3.2 La fotografía como documento social del acontecer revolucionario

Un nuevo escenario se avecinaba para los fotógrafos, ya que el 20 de noviembre de 1910 en el territorio mexicano una Revolución estallaba, fue momento para que aquellos fotógrafos (algunos reporteros gráficos y otros fotógrafos de estudio) salieran “a las calles a registrar los nuevos hechos y acontecimientos, enfrentando retos técnicos y tareas cada vez más complejas” (Del Castillo, 2005: 72-73).

Los escenarios a retratar para los reporteros gráficos cambiaron completamente pues las “inauguraciones oficiales, fiestas de caridad, actos cívicos y notas de la alta sociedad fueron desplazados en forma vertiginosa por nuevos escenarios caracterizados por combates sangrientos, luchas y escaramuzas, así como, largas filas recurrentes de familias enteras cargando sus pertenencias y huyendo a sitios menos inseguros” (Del Castillo, 2005: 73). En definitiva, no paso mucho tiempo para que fotógrafos profesionales y aficionados registraran “imágenes violentas que comenzaron a venderse en serie a un vasto público ávido de noticias en las ciudades fronterizas de ambos países” (Del Castillo, 2005:76). No obstante, algunas publicaciones, principalmente los periódicos se ven obligados a publicar fotografías⁷³ bajo ciertos criterios y en función de una línea editorial dependiendo cual fuera el caso; “una revista porfirista como *El Mundo Ilustrado* no ofrece el mismo discurso gráfico sobre el conflicto que la avanzada revista *La Ilustración Semanal*” (Gautreau, 2009: 119). En síntesis, algunas publicaciones optan por establecer normas al momento de publicar imágenes de contenido violento para no herir la sensibilidad de sus lectores. De la misma manera

Las redacciones no se dejan cegar por el sensacionalismo que proveen las fotografías tomadas en las inmediaciones de los combates y en ningún momento dejan de publicar las imágenes políticas que recuerdan la otra vertiente no menos importante que la primera, el lector puede, así, relacionar las victorias y derrotas militares con el complejo juego político de las elecciones, nombramientos, destituciones y exilios voluntarios o forzados (Gautreau, 2009: 126).

La construcción de la imagen visual de la guerra civil en esos años es el resultado de una serie de decisiones que afectan al mensaje final: la elección de las tomas por parte del fotógrafo, la posibilidad de difusión de las imágenes, los criterios editoriales de las

⁷³ Los periódicos se encontraban en “la difícil decisión de mostrar o no la violencia de la guerra mediante imágenes de ruinas, sufrimiento, heridos e incluso cadáveres” (Gautreau, 2009: 119).

redacciones, la diagramación de la página ilustrada y la adjunción de discursos textuales más o menos extensos y explícitos (Gautreau, 2009: 126).

La labor del fotógrafo de prensa durante este periodo se centró día a día en la cobertura revolucionaria tanto en aspectos militares como políticos, este último se compone en su mayoría de retratos de los principales caudillos revolucionarios: Emiliano Zapata, Francisco Villa y Venustiano Carranza.

La fotografía pasó de ser un instrumento de persuasión y convencimiento, a ser un documento, testimonio y una memoria visual del acontecer revolucionario. Esta revolución fue “ampliamente y profundamente fotografiada por fotógrafos aficionados y profesionales, que divulgaron sus imágenes en tarjetas postales, álbumes familiares, periódicos y revistas ilustradas” (Del Castillo, 2005:73). Los fotógrafos más relevantes de la época destacaban: “J.M. Lupercio, Eduardo Melhado, Hugo Brehme, Ferrari Pérez y Carl Osbon. Solo se tiene referencia de una mujer fotógrafa, no se sabe su nombre pero la apodaban *La Graflex*” (Monroy, 2003: 24).

3.2.1 Hugo Brehme, pionero de la fotografía artística en México

El fotógrafo Hugo Brehme fue originario de Eisenach, un pueblo de Alemania, durante su adolescencia cursó la carrera de fotografía con tan solo 16 años, era un joven con espíritu aventurero y “con el afán de aventura por lo desconocido y exótico [...] tuvo la oportunidad de viajar al África” (Brehme, 1992:22) en donde realizó sus primeros trabajos fotográficos. Poco tiempo después, motivado por el gusto de conocer y fotografiar lugares lejanos, Brehme se embarca rumbo América en el año de 1905, llegó al puerto de Veracruz en donde permaneció una par de meses, antes de su regreso a Alemania. En el año de 1908 regresa a México, en donde se queda a vivir, ya para 1910 Brehme abre su primer estudio fotográfico en la ciudad de México en la calle 5 de Mayo número 27. El estudio se convirtió en el lugar para que Brehme se hiciera de clientes y contactos, la alta calidad y perfecto retoque de sus fotografías propiciaron que su estudio se distinguiera entre otros de aquella época. No obstante, Brehme no solo se enfocó en la fotografía de estudio, su espíritu explorador lo llevó a retratar el México de principios de 1900, su gusto y pasión por fotografiar paisajes, lugares

inéditos, pueblos, naturaleza, colores, texturas, contornos, estructuras, entre otros hicieron que se convirtiera en un ícono de la fotografía de paisaje.⁷⁴

Este fotógrafo introduce en su oficio elementos que “lo llevan más allá del mero menester para convertirlo en un ejercicio de dimensiones artísticas” (Henestrosa, 1992: 16), su alta especialización, su técnica⁷⁵ y el claro dominio de las herramientas de trabajo,⁷⁶ hicieron que Brehme obtuviera fotografías de alta y contundente calidad artística. En tanto “el arte fotográfico de Hugo Brehme impresiona por la perfección de sus láminas, al punto que hace creer que una está viendo “la fotografía del acueducto de los Remedios y no una foto más, la luz, el ángulo, la composición son técnicamente perfectas” (Ortiz, 1995: 45). Esta perfección técnica logró que su trabajo fotográfico fuera publicado en revistas tanto nacionales (*Helios, Revistas de Revistas*) como internacionales (*Mexican Life, National Geographic Magazine*),⁷⁷ entre otras.

Si bien es cierto que gran parte del trabajo fotográfico de Hugo Brehme se centra en el paisaje mexicano, parte de su obra contiene grandes e importantes imágenes capturadas durante el periodo de la Revolución Mexicana como miembro activo en 1911 de la Agencia Fotográfica Mexicana fundada por Agustín Casasola. Entre las imágenes que sobresalen por su singularidad se encuentran: la “Entrada de Zapata a Cuernavaca”, “Tumultos en la Ciudad

⁷⁴ En ese entonces, algunos de los fotógrafos mexicanos “eran retratistas, unos pocos fotoperiodistas y dejaban de lado el paisaje” (Brehme, 1992:25).

⁷⁵ Brehme fue el introductor a México de las “modernas técnicas *pictorealistas*, los virados con ácidos, las grasas bicromatadas, los filtros y, en particular la compleja y pulcra técnica de impresión en papel de platino” (Debroise, 1994: 56). Asimismo, varias de sus fotografías fueron realizadas mediante un procedimiento conocido como *colodión*, en el cual el propio fotógrafo debía tener la pericia suficiente para emulsionar sus placas (que eran de frágil y —paradójicamente—resistente vidrio), con muy poco margen de equivocación. Obtener un alto grado de calidad en los negativos exigía que los fotógrafos de aquella época un control impecable sobre sus herramientas de trabajo, consecuentemente las copias positivas muestran la tonalidad y escalas de grises, como el producto final de todo este proceso y sugiere el muy personal estilo de *afinar* o *armonizar* los colores de la naturaleza y del entorno en las imágenes” (Rivero, 1995:24).

⁷⁶ Los fotógrafos aún seguían utilizando cámaras fotográficas de grandes dimensiones “todo fotógrafo profesional y escrupulosos, cargaba (literalmente) con su cámara (hoy clasificada como de *formato grande*), cuyas dimensiones y componentes no eran nada ligeros, básicamente madera, hierro y algunos accesorios de bronce, que la hacían pesada, muy pesada” (Rivero, 1995:24).

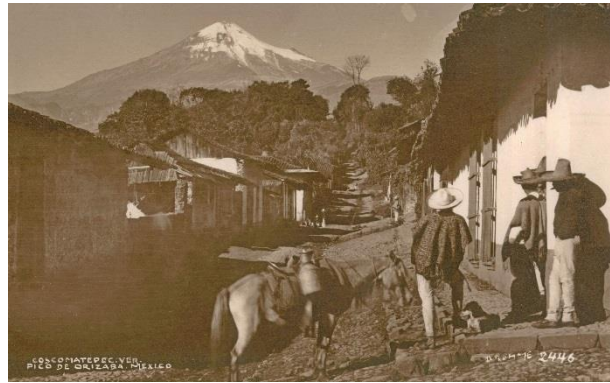
⁷⁷ La Revolución Mexicana acaparó la atención del mundo y aumentó la demanda por publicar fotografías de los acontecimientos; se necesitaban también paisajes, mercados y tipos autóctonos, pues había interés por conocer más acerca del país. Hugo Brehme era uno de los pocos fotógrafos que tenía un amplio y bien organizado archivo; así, fue como contactado hacia 1915, posiblemente por primera vez, por la revista *National Geographic* de Washington para ilustrar un artículo sobre México titulado “16 Pages of Photogravure”, publicado en febrero de 1917” (Brehme, 1992: 28-30).

de México” y “Los muertos de la Decena Trágica”. Brehme fue muy consciente de “la importancia que sus fotografías podrían representar como testigos mudos de estos violentos acontecimientos, se dedicó a retratar maderistas, villistas, zapatistas, en la ciudad y en el campo” (Brehme, 1992: 28).

Sin duda, la mayoría de las fotografías capturadas por Brehme durante la revolución se caracterizan por buscar “las huellas, los ecos de las historias, de una forma igualmente estética y académica, más que el reflejo inmediato, consignatario y documentalmente realista y fidedigno de aquellos hechos” (Rivero, 1995:26).



Hugo Brehme, Huixquilucan México, 1925



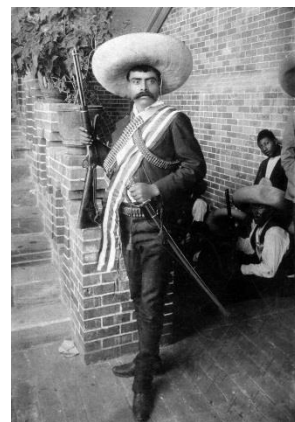
Hugo Brehme, *Pico de Orizaba*, Coscomatepec, Veracruz



Hugo Brehme, *Invasión Estadounidense*, 1914



Hugo Brehme, *Emiliano y Eufemio Zapata con sus esposas*, 1911



Hugo Brehme, *Emiliano Zapata con su rifle*, Cuernavaca, junio de 1911

3.2.2 Agustín Víctor Casasola y el Archivo Fotográfico Casasola

El fotógrafo quizá más importante y destacado de esta época fue Agustín Víctor Casasola, quien forjó una dinastía de fotógrafos durante varias décadas más. Fundador de la primera Agencia Fotográfica Mexicana, en 1911, poco después llamada la Agencia Mexicana de Información Fotográfica, en la donde laboraban fotógrafos como “José María Lupercio, Manuel Ramos y Hugo Brehme, entre otros importantes fotógrafos” (Del Castillo, 2005:73); dicha agencia se encargaba de circular y enviar fotografías a publicaciones tanto nacionales como extranjeras, además de agrupar a varios fotógrafos en un solo organismo, “la agencia va a permitir una multiplicación sin precedente de la imagen. A tono con la atmósfera revolucionaria —focalizada en varios puntos geográficos y en varias facciones— la fotografía se vuelve ubicua, tanto en lo ideológico como en el terreno concreto de la guerra” (Debroise, 1994: 151). El gran registro visual de la Revolución Mexicana no hubiera sido el mismo sin la participación activa de Agustín Casasola y la Agencia Mexicana de Información Fotográfica.

Agustín Víctor Casasola Velasco periodista, fotógrafo y un audaz coleccionista, nace el 28 de julio de 1874, empieza su carrera desde muy joven en pequeños talleres de oficios: “aprendiz de encuadernación, tipógrafo, reportero y fotógrafo que sagazmente va tejiendo la red de amistades y relaciones que le permitirán concebir, afinar y construir su amplio horizonte periodístico” (Casanova, 2003: 204), para finales del siglo XIX ya es fotógrafo establecido en la ciudad de México; En el año de 1900 Casasola ya había colaborado como reportero en *El Liberal*, *El Correo Español*, *El popular*, *El Universal*, *El Globo* y *La Semana Ilustrada*. En ese mismo año adquirió su primera cámara fotográfica.

En el año de 1904 trabaja como fotógrafo en el periódico *El Imparcial*, el cual en ese entonces fue “sensible al valor creciente asignado a la imagen y paulatinamente fue concediendo mayor espacio a la fotografía, al margen del insignificante crédito que se le daba a los fotorreporteros” (Casanova, 2003: 204); es aquí cuando Casasola se da cuenta del gran problema al no existir la autoría y por ende el reconocimiento al fotógrafo.⁷⁸

⁷⁸ En general “la prensa de la época menciona poco los créditos fotográficos, se puede observar que las redacciones en México acuden sin intermediarios a un gran número de profesionales de la imagen [...] algunos de estos medios disponen de sus propios fotógrafos, quienes proporcionan la mayor parte del material: *El*

Dentro de este periódico cubre los principales eventos políticos “en aquella época, el fotoreportaje se concibe como una crónica de ires y venires de los personajes en el poder, el registro de eventos cívicos, actos de gobierno, festejos patrios, inauguraciones de obras públicas, diversiones, obras de caridad, eventos sociales, registros de fábricas, escuelas y de algunos crímenes y accidentes” (Casanova, 2003: 204); La cámara acechante de Casasola, solía capturar estos tipos de eventos. Sale del periódico en 1914, no sin antes salvar el archivo fotográfico de dicho periódico.⁷⁹

Para 1911, Casasola se dispone a fundar la Agencia Mexicana de Información Gráfica junto con otro miembro de su familia, su primo Gonzalo Herrerías; dicho archivo como ya se mencionó tenía la función de cubrir fotográficamente la Revolución Mexicana desde distintas trincheras y teniendo como planta a una serie de fotógrafos sumamente talentosos.

El archivo fue una plataforma para reforzar las actividades del fotoreportero, además de crear vínculos tanto con colegas como otras publicaciones, encabezado por Casasola un hombre visionario quien se convierte “más que un fotógrafo, en compilador de imágenes: desde la sede de la agencia dirige a sus asociados, compra eventualmente fotografías de reporteros extranjeros o de simples aficionados, y las redistribuye a los periódicos” (Debroise, 1994: 156).

Finalmente, Víctor Casasola “fue uno de los primeros maestros del fotoperiodismo, trayendo a la vida los eventos que rodearon ese inmenso cataclismo social llamado Revolución Mexicana. Como fotógrafo, y como fuerza motriz detrás de una de las primeras agencias profesionales de fotografía. Agustín Casasola le dio rostro humano a ese esfuerzo épico” (Hamill, 2003: 13).

Universal Ilustrado con Carlos Muñana, *Novedades* con Samuel Tinoco y Antonio Garduño o *La Ilustración Semanal* con Abreham Lupercio. No obstante, con el fin de obtener imágenes de los enfrentamientos que tiene lugar en el resto de la República, todas las redacciones recurren a fotógrafos locales [...] lo relevante de esta situación es la gran circulación de imágenes que existe entre los periódicos mexicanos a causa de las múltiples colaboraciones de los fotógrafos” (Gautreau, 2009: 124).

⁷⁹ Casasola solicitó el archivo fotográfico de *El Imparcial* cuando el antiguo periódico iba a ser desocupado; ese archivo “contenía imágenes originales de muchos fotógrafos que habían trabajado para el diario, de manera que al hacerse de él, Casasola enriqueció su acervo en forma considerable” (Berumen, 2009:194). Con todo el material obtenido, “más lo que recopiló entre 1911 y 1912, publica en 1921 el Álbum histórico gráfico parece indicar que se dirigía al público estadounidense como mexicano” (Debroise, 1994: 156).

En general, la fotografía durante la Revolución “aportó las bases para la creación de un fotoperiodismo moderno en México, que se alimentó de esta voluntad de documentación propia del positivismo del siglo XIX, y al mismo tiempo fue más allá del registro noticioso y contribuyó a la madurez del trabajo fotográfico, concebido y redefinido por las vanguardias como una labor autoral” (Castillo, 2005: 78).⁸⁰

⁸⁰ Es importante señalar que el Archivo Casasola actualmente está resguardado en salas climatizadas de la Fototeca Nacional, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en Pachuca, Hidalgo, México, en el antiguo convento franciscano, actualmente centro cultural. Dicha fototeca actualmente reúne 39 fondos, con un total de 850 000 piezas. El Archivo Casasola fue digitalizado y puesto en línea para su consulta en la página electrónica: <http://www.fototeca.inah.gob.mx/fototeca/index.jsp>.



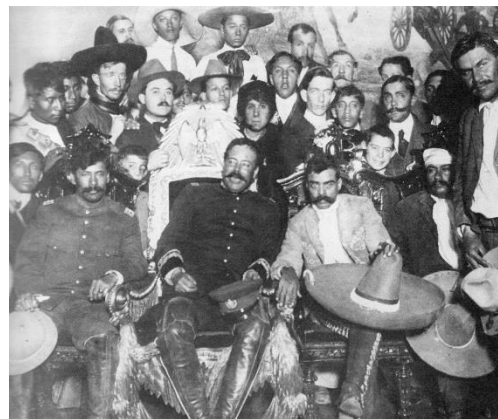
Archivo Casasola, *Soldaderas en el estribo de un tren en la estación de Buenavista México, 1912*



Archivo Casasola, *Soldado federal con su familia, México, 1915*



Archivo Casasola, *Niño con pertrechos de soldado federal, retrato, 1913*



Archivo Casasola, *Francisco Villa en la silla presidencial acompañado por Emiliano Zapata, retrato de grupo, México, 1914*



Archivo Casasola, *Francisco Villa, retrato, 1920*



Archivo Casasola, *Emiliano Zapata, retrato, México, 1916*

3.3 El fotoperiodismo durante las posrevolución

El periodo posrevolucionario⁸¹ trajo consigo una serie de cambios y lineamientos importantes dentro del ámbito de la fotografía. De la misma forma, los temas a retratar y los géneros fotográficos paulatinamente se ampliaron, “los fotógrafos de prensa y documentales tuvieron un amplio abanico de temas a registrar. Eran imágenes capturadas con fines de difusión estatal, editorial, de registro para la memoria colectiva o individual” (Monroy, 2005: 129); por su parte, la prensa sufre un periodo de expansión y transformación.⁸² Algunos de estos cambios fueron impulsados por los grandes avances técnicos producto de la Primera Guerra Mundial;

Se mejoraron los materiales fotosensibles de las placas y películas para la cámara. Los lentes presentaron menos aberraciones ópticas y tuvieron una mayor luminosidad [...] las cámaras fueron más ligeras y de un manejo más accesibles [...] los flashes fueron menos aparatosos permitiendo tomas más rápidas en interiores o en escasas condiciones de luz (Monroy, 2005: 119).

Todos estos cambios sin dudar, ofertaron una gran ventaja al fotógrafo ya que los lugares, las escenas, los retratos y los personajes eran registrados dentro de la espontaneidad de la inmediata rapidez de captura que ofrecía la cámara. Esto trajo consigo que la práctica fotográfica abriera sus puertas a nuevas propuestas y nuevos fotógrafos. Para el año de 1926 “se reportaron alrededor de noventa fotógrafos con diferentes especialidades: los había documentalistas, paisajistas, reporteros gráficos, fotógrafos a domicilio, y, los más, de

⁸¹ Cabe señalar que en este periodo posrevolucionario, el país se encontraba inmerso un proyecto cultural encabezado por José Vasconcelos que en ese entonces era secretario de Educación Pública, él era consciente de que el país debía producir “bienes culturales con la finalidad de consolidar, forjar la nación y de afirmar la personalidad del país” (Figarella, 2002: 35), bajo este supuesto Vasconcelos impulso la educación y la cultura y se pronunciaba en favor “del desarrollo de las escuelas nacionales de arte” (Figarella, 2002: 36), Vasconcelos se concentró en la idea de “la reconstrucción nacional, la recuperación de una identidad indígena y mestiza, y promovió el florecimiento de las artes y la educación” (Monroy, 2005 127). Durante esta etapa les realiza una invitación a pintores como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros para que intervinieran en los muros de diferentes edificios públicos en donde podían realizar sus obras con total libertad y se les pidió que exaltaran “los valores espirituales universales, valores morales y el sentimiento nacionalista” (Figarella, 2002: 37), de manera que durante esa etapa tanto artistas, escritores como intelectuales impulsaron las distintas manifestaciones artística en México desde diferentes trincheras.

⁸² En los años veinte “la prensa plana, de baja tonalidad en la reproducción de imágenes, fue sustituida por el rotograbado. Lo cual significo una mejor impresión tonal de la imagen, más finos detalles en las sombras y las luces, además de aumentar sus tirajes sin menos cabo de la calidad final del producto” (Monroy, 2005: 124).

gabinete”⁸³ (Monroy, 2005: 119). Durante los años veinte el fotoperiodismo mexicano empieza a generar ciertas transformaciones

Desde el punto de vista de las necesidades que se debía satisfacer en los periódicos y revistas de la época [...] las editoriales habían comprendido que la información gráfica era una parte sustancial de sus publicaciones. Considerando que la población tenía un alto índice de analfabetismo, las imágenes resultaban ser muy elocuentes y necesarias al acompañar las noticias de los acontecimientos políticos, sociales y culturales (Monroy, 2003: 24).

Bajo este supuesto, diferentes medios impresos tanto periódicos como revistas, le otorgan a la imagen periodística un lugar importante dentro de sus publicaciones y con ello sustentan su discurso textual. Entre los más importantes diarios nacionales y revistas de la época destacaban: *El Universal Ilustrado* (1908), *Revistas de Revistas*, *La Semana Ilustrada* (1916), y *Excélsior* (1917).

Entre los temas y géneros a retratar que cobraron mayor importancia entre las publicaciones, se encontraban acontecimientos sociales, aspectos de la vida social, política y cultural del país; así como eventos deportivos, vida cotidiana y nota roja. Siendo la nota roja un género sumamente demandado entre el público en general ya “que gustaba de seguir de cerca los casos más sonados de esa violencia urbana y familiar. Es el caso de los juicios populares que se llevaron a cabo a lo largo de los años veinte, en torno a las autoviudas”⁸⁴ (Monroy, 2005:128).

Respecto a los fotógrafos más sobresaliente de los años veinte, se encuentran personajes como: Enrique Díaz (fundador de la agencia informativa: Fotografías de Actualidad) sus socios, Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García, además de los reporteros gráficos Eduardo Melhado, Antonio Carrillo Jr., los hermanos Fernando Sosa y Rafael F. Sosa, entre otros, “fotografiaron los eventos más sobresalientes de esos años, publicándolos en las revistas y periódicos nacionales, y arrojando una crónica visual de gran importancia histórica y estética” (Monroy, 2005: 126).

⁸³ Los fotógrafos de gabinete o mejor conocidos como fotógrafos de estudio, aquellos que se dedicaban únicamente a realizar fotografías en estudios fotográficos.

⁸⁴ Entre los caso más populares y sonados se encuentra el de la “señorita México de 1928, María Teresa de Landa, quien al año de su triunfo asesinara a su novísimo esposo, al saber de su traición y bigamia” (Monroy, 2005: 129).

3.3.1 Enrique Díaz, fotoperiodista independiente

En diciembre del 1895 nace Enrique Díaz (Gordo Díaz) en la Ciudad de México, a la edad de 16 años trabaja como aprendiz del fotógrafo Víctor Ortega León, quien era reportero gráfico en diferentes periódicos. Quizá como muchos fotógrafos de aquella época, Díaz adquirió herramientas teóricas y prácticas referentes a la fotografía a través de aquel fotógrafo más experimentado. Desde ese entonces, Díaz empieza a capturar imágenes algunas de ellas llegaron a publicarse en el periódico *El País*. Durante 1919, empieza a publicar fotografías en diferentes semanarios como: *El Hogar*, *El Heraldo*, *Diario Independiente* (Monroy, 2003: 53).

Para mediados de 1920, Enrique decide abrir una agencia informativa: Fotografías de Actualidad⁸⁵ y con ello trabajar de manera independiente o *freelance*, dicha agencia se encontraba en la calle de Donceles punto estratégico ya que cerca de ahí se localizaban “las oficinas de los principales periódicos y revistas de mayor circulación” (Monroy, 2003: 56). Entre los temas que retrataba principalmente estaban fiestas, eventos deportivos, culturales y sociales de algunos grupos españoles. Además “capturaba a las actrices, modelos de la vida nocturna, maestras y toda clase de personajes que emergieron en esos años buscando ganarse la vida de alguna manera. También trabajó para las revistas de los españoles en México”⁸⁶ (Monroy, 2003: 28).

Díaz empezó a “dominar su oficio y supo aprovechar y ajustarse a las condiciones externas que se le presentaban, además de que obtuvo, la mayor parte de las veces, la colaboración de sus personajes en diversas poses y actitudes. Estos elementos contribuyeron a enriquecer su trabajo y aumentar su importancia en el medio” (Monroy, 2003: 82). Para finales de los años veinte Enrique Díaz ya estaba posicionado como un importante fotoperiodista que cubría tantos eventos políticos y sociales del acontecer diario de la ciudad. Para ese entonces “la experiencia que forjó a lo largo de una década de labor constante se reflejó con mayor

⁸⁵ Esta agencia “se instituyó para brindar un servicio gráfico a todo tipo de publicaciones, gracias a lo cual tuvo alta demanda de trabajo desde su creación” (Monroy, 2003: 65). Entre los fotógrafos que la conformaban se encuentra: Enrique Delgado de la O (Campeón Delgado), Luis Zendejas Espeje; Manuel García Ledezma.

⁸⁶ El trabajar para estas revistas le aportó a Enrique Díaz “una experiencia importante que le permitió mejorar su estilo periodístico. Desarrolló la nota gráfica, que como categoría fotográfica considera la presentación de los acontecimientos en una sola imagen elocuente y sintética. Esa práctica le llevó a crear documentos que eran lo suficientemente contundentes e informativos visualmente” (Monroy, 2003: 111).

consistencia en la revista dirigida por Félix F. Palavicini: *Todo. Seminario Enciclopédico*, donde publicó una gran variedad temática de notas gráficas y reportajes entre 1933 y 1937” (Monroy, 2003: 60). De igual forma colaboró en las publicaciones: *Mañana* (1943-1953), *Impacto* (1949-1960), *Siempre! Presidencia de México* en 1953. Su paso por algunas publicaciones forjó en él, un estilo de realizar reportajes fotográficos y un discurso propio. Para los años cuarenta Díaz “ya contaba con una gran experiencia en el medio editorial y fotográfico. Veinte años de labores habían sido suficientes para conocer el oficio y desarrollarlo a su modo y estilo. También se había enfrentado a las adversidades laborales y a la necesidad de verse protegido ante los obstáculos de sus faenas cotidianas” (Monroy, 2003: 267).

Fotógrafo comprometido, busca en los años cuarenta mejorar “las condiciones de vida, profesionales y sociales para los fotógrafos de prensa, además de generar un respaldo logístico más afectivo por la labor que realizaban.⁸⁷ La participación activa de Díaz a lado de otros destacados fotógrafos, que compartían ese mismo interés, los llevó a crear el 4 de enero de 1946 la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP)” (Monroy, 2003: 62); entre los objetivos de la Asociación se encontraba garantizar las condiciones y los derechos laborales del fotógrafo de prensa, abrir espacios de exhibición de los reportajes fotográficos, es decir, ampliar sus fuentes de trabajo, elevar el nivel de conocimientos a través de la capacitación constante e impulsar el prestigio de tan digna labor. Además de ser una organización que luchara, defendiera y velara por sus intereses de diversas maneras, los fotógrafos pertenecientes a dicha organización mantenían reuniones semanales en las cuales

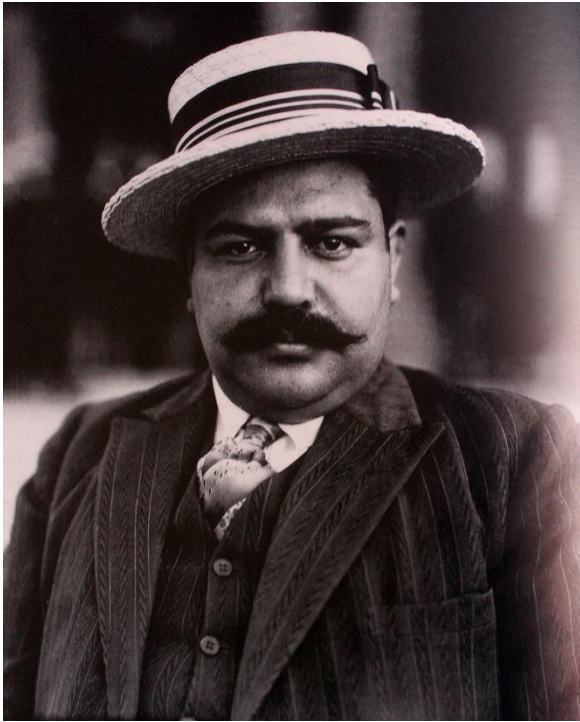
establecieron objetivos, los derechos y obligaciones, las funciones y otras consideraciones gremiales importantes [...] más de cuarenta fotógrafos de diarios revistas y noticieros cinematográficos establecieron las bases de reglamentar la formación de su asociación civil [...] se encontraban entre los entusiastas organizadores: Antonio Carrillo, Aurelio Montes de Oca, Manuel Madrigal, Fernando F. Sosa, Rafael F. Sosa y Enrique F. Sosa, Mauricio Casasola, Ismael Casasola Sr., Luis Zendejas y Enrique Delgado, entre otros (Monroy, 2003: 270-271).

⁸⁷ En esa época el fotógrafo de prensa “tenía pocos medios legales o institucionales ante las adversidades o tropiezos de su oficio para mantener y conservar sus fuentes de empleo. No contaban con ninguna organización que los ampraba ante los abusos de los patrones, editores, autoridades o de los políticos prominentes. No tenían tampoco un seguro de retiro ni ningún tipo de prestación social [...] no tenía todavía el lugar que con justicia le correspondía en la escala profesional y social” (Monroy, 2003: 267).

Esta organización permitió la empatía y unión entre los fotógrafos con cierta motivación por mejorar sus condiciones laborales y establecer pautas de desarrollo, reconocimiento, prestigio y profesionalización de su labor fotográfica tanto en el ámbito nacional e internacional. Evidentemente la creación de “la AMFP fue producto de las necesidades de la época y de las condiciones propicias para su formación [...] la profesión creció y se fortaleció a consecuencia de la mejora de equipos y materiales, pero también como producto de una necesaria presencia de la fotografía como testigo de la época” (Monroy, 2003: 277).

Además de que la AMFP impulsó la educación y la preparación de fotógrafos dentro del área, el “socializar los conocimientos permitiría que se mejorara la calidad técnico-profesional de los agremiados” (Monroy, 2003: 281).⁸⁸

⁸⁸ Las siguientes fotografías fueron escaneadas del libro, Monroy Nasr, Rebeca (2003). Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero. UNAM, Conaculta, INAH, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F.



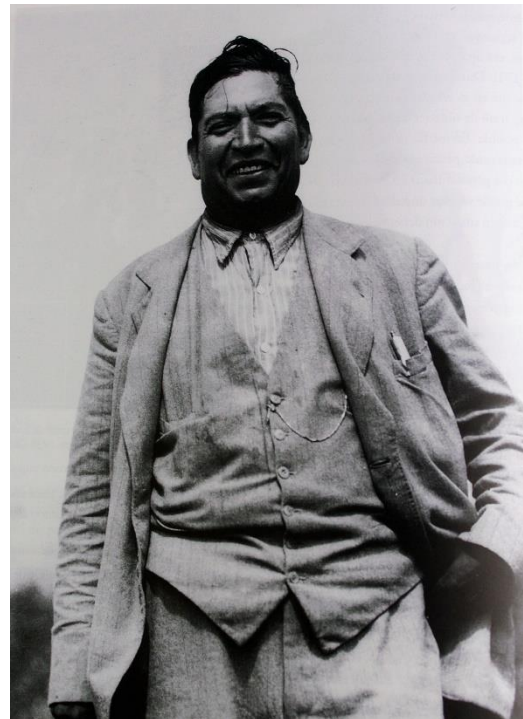
Una mirada fuerte, decidida y aguda, la de Enrique Díaz, ca. 1924, AFD



Enrique Díaz, *Miradas que matan*: población civil fotografiada durante la revolución cedillista, 1938, AGN



Enrique Díaz, Los miembros del ejército federal se despiden de sus hijos antes de salir al encuentro de los cedillistas, 1938, AGN



Enrique Díaz, *El jefe rebelde aún con ánimo sonríe para la cámara*, 1938, AGN

3.4 Las revistas ilustradas en los años treinta

Los años treinta se distinguen en el ámbito fotográfico por tres sucesos: la apertura en los medios de información gráfica, la consolidación de las diferentes vertientes laborales, así como “las nuevas oportunidades profesionales. Los fotógrafos novatos de los años veinte ya tenían una gran experiencia en el oficio, y la imagen había cobrado un carácter distinto y autónomo dentro del medio cultural” (Monroy, 2003: 40).

De la misma manera, los fotógrafos y sus fotografías iban posesionándose de espacios en las diferentes publicaciones “en los años treinta y cuarenta se consolidó una importante aportación de las imágenes impresas en los diarios y revistas, los fotógrafos hicieron de la audacia visual una forma de vida que estrechó lazos con los editores y el público en general, esto se tradujo en un gran auge que se conoce como la época de oro de las revistas ilustradas” (Monroy, 2005: 135). Publicaciones como: *Todo*, *Hoy* (1937) y *RotoFoto* (1938) entre las principales.

La revista *Todo* es encabezada por Félix F. Palavicini, dicha publicación pretendía “satisfacer una serie de necesidades informativas y a la vez mantener y extenderse con un público determinado” (Monroy, 2003: 182). En un principio la fotografía ocupaba un lugar meramente ilustrativo dentro de la publicación, no obstante, fotógrafos como Enrique Díaz, Enrique Delgado, Luis Zendejas marcaron la diferencia y procuraron transformar su discurso gráfico. En general, los fotógrafos que laboraban en la revista “tenían acceso a un espacio particular y una forma de desarrollo personal. La línea editorial parece no intervenir directamente con las intenciones discursivas de cada autor, sino que, al contrario, da pie y motiva el desarrollo profesional y expresivo de sus fotógrafos” (Monroy, 2003: 183). Para 1935 contaba con un tiraje semanal alrededor de 72 mil ejemplares y su contenido abarcaba acontecimientos políticos y sociales principalmente además de que abarcó varias vertientes “que empezaron a tener un auge importante en la época: reproducciones de imágenes históricas, retrato y portadas, notas gráficas y hasta los más complejos fotoreportajes” (Monroy, 2003:182).

La revista *Hoy* era anunciada como la nueva revista de información, impulsando desde un principio “la prensa escrita, aunada a secciones exclusivamente gráficas, donde se narraban

los acontecimientos de la semana, las notas más sobresalientes, los ensayos visuales, las opiniones gráficas de los fotógrafos ante los más destacados acontecimientos de la época” (Monroy, 2005: 135-136), en tanto, la editorial le dio un lugar prioritario a la fotografía ya que utilizaban las fotografías como un recurso “informativo, rebasando la convención de imponerles márgenes para deleitarlas y las imprimían a toda plana, asignan dobles espacios tan prioritario y sustancial como la letra impresa” (Monroy, 2003: 189), es decir, la fotografía como un elemento informativo y no ilustrativo. Los fotógrafos que contribuyeron en esta publicación fueron Ismael y Gustavo Casasola, Devars, Alfonso Manrique, Kurt Severín, Luis Márquez, Enrique Díaz, Enrique Delgado y Luis Zendejas, sin dejar a un lado, articulistas de la talla de José Vasconcelos, Narciso Bassol, Antonio Pompa y Pompa, Genaro Estrada, Salvador Novo (Monroy, 2003: 189-190).

La revista era innovadora, original y con un estilo particular en el país (tenía un tamaño tabloide (35 x 26.5cm), el mismo de la revista estadounidense *Life*). Se convierte en tanto, en un “órgano renovador, revolucionario” (Monroy, 2003: 191).

La revista *Rotofoto*, fue una publicación moderna e innovadora tanto por su diseño y planteamiento gráfico, buscando con ello una gran difusión fotográfica desde sus “diferentes géneros y formas de realización: reportajes, ensayos y notas gráficas. Los sintéticos, agudos y sarcásticos pie de foto que acompañaban las imágenes daban a conocer las más sobresalientes noticias de la semana” (Monroy, 2003: 215). Las fotografías “eran parte sustancial de la publicación y no dependieron de un reportaje o ensayo escrito para existir entre las páginas de las revistas, su intención era meramente gráfica” (Monroy, 2005: 135). Entre los fotógrafos de planta estaban Ismael Casasola, Antonio Carrillo Jr., Enrique Díaz, Gustavo Casasola, Luis Farías, Luis Olivares, Luis Zendejas y Enrique Delgado (Monroy, 2003: 215). *Rotofoto* representó un espacio idóneo para los fotógrafos, algunos de ellos concretaron un estilo fotográfico.

En definitiva cada una de las revistas, representó un medio para que los fotógrafos laboraran, publicaran y consolidaran sus trabajos fotoperiodísticos. Bajo una postura editorial, cada una se adaptó a las necesidades informativas de la época reforzando así un discurso gráfico particular.

3.5 Los Hermanos Mayo y su aportación gráfica en México

Francisco Souza Fernández (quien legalmente cambió su nombre a Francisco Mayo), aficionado por la aviación, la política y la fotografía, empieza a dedicarse a la fotografía en 1931, publicando bajo la firma de Foto Souza,⁸⁹ la primera agencia fotografía fundada por Paco.

Más adelante se integraron a dicha agencia, el fotógrafo de prensa Juan Manuel López Gaitán y Faustino del Castillo Cubillo quien era reportero gráfico de la agencia Díaz Casariego de gran prestigio en España. Integrados en equipo, los tres Francisco, Manuel y Faustino “salían diariamente a las calles madrileñas a enfrentarse con las necesidades del pueblo español, con sus vivencias cotidianas y sus sufrimientos múltiples” (Rivera, 2002: 28). La agencia se vio emboscada y reprimida a raíz de una serie de sucesos, uno de ellos derivó en la publicación de algunas fotografías en todos los periódicos españoles, tomadas mientras se reprimía una manifestación efectuada un primero de mayo. Tras este y otros acontecimientos, en el año de 1934 Francisco decide cambiar el nombre de la agencia de Foto Souza por el de Foto Mayo⁹⁰ como distintivo de empatía y compromiso con la clase obrera.

En tanto, Faustino aceptó el cambio y modificó sus apellidos a Faustino Mayo, sin embargo Manuel solo “habría de permanecer por un tiempo más en la agencia y después se retiró” (Rivera, 2002: 30). Posteriormente se fueron integrando, Julio, Cándido y Pablo quienes también cambiaron sus apellidos por el de Mayo. En 1934 se empieza a formar una dinastía en el ámbito fotográfico bajo el reconocimiento de “los hermanos Mayo”. Fotoperiodistas comprometidos, los Mayo simpatizaban con las causas del pueblo. La agencia empezó a publicar sus fotografías en periódicos como *El Heraldo de Madrid*, *el Mundo Gráfico*, entre otros.

No obstante, tras estallar la Guerra Civil Española y con la derrota de los republicanos en febrero de 1939, Paco toma la decisión de viajar a Francia, Faustino y Cándido empa-caron

⁸⁹ Esta agencia fundada por Paco la nombró, al igual que los talleres que tuviera su familia, con su primer apellido: Foto Souza; su origen de una larga cadena de fotos, negativos y emociones” (Rivera 2002: 27).

⁹⁰ La decisión por cambiar el nombre tenía su lado romántico “el gesto de aceptar su nombre del pueblo y vincularse a la celebración máxima de los trabajadores” (Mraz, 2005: 15).

el archivo y el equipo para trasladarlo a Francia, ellos fueron encarcelados, Julio fue prisionero en Alicante en marzo de 1939. En tanto, Paco había sido

reconocido por el gobierno francés como miembro del Estado Mayor del Ejército, con el derecho de buscar a su familia y una salida de Francia. Contacto a Fernando Gamboa, el diplomático mexicano encargado de seleccionar a los refugiados que emigraban a ese país y realizó todos los esfuerzos para sacar a Faustino y a Cándido del campo y meterlos en la lista para México (Mraz, 2005: 19).

A finales de los años treinta, el país se alistaba para recibir a más de medio millón de españoles entre ellos hombres, mujeres y niños que huían de un país inmerso en una Guerra Civil.⁹¹ El 13 de junio de 1939 arriban a México tres de los hermanos Mayo: Paco, Faustino y Cándido, junto con 1, 600 refugiados españoles.

El primer trabajo que se les encomendó a los Mayo una vez estando en tierras mexicanas era “fotografiar a cada uno de los refugiados que llegaba al país y los tres hermanos pasaron dos meses elaborando los documentos de quienes iban llegando. Desde entonces trabajaron para más de cuarenta periódicos y revistas, entre ellos *El Popular, La Prensa, El Nacional, Hoy, Mañana, Siempre!, Tiempo, Sucesos, Time* y *Life*” (Mraz,2005: 20).

Los Mayo hicieron significativas aportaciones en el periodismo gráfico mexicano, con esa perspectiva tan crítica la cual los identificaba,⁹² “la experiencia de los Mayo en España les dieron nuevas maneras de ver y de enfocar la realidad” (Mraz, 2005: 21). De manera práctica, otra aportación que hicieron los Mayo al fotoperiodismo mexicano fue que introdujeron las cámaras *Leica* de 35 milímetros, instrumento pequeño, ligero, discreto “la *Leica* aumentaba radicalmente la movilidad de los fotoperiodistas y les permitía moverse libremente, acercarse a los sucesos y sacar fotos desde el centro de la acción sin llamar demasiado la atención” (Mraz, 2005: 21). Sin olvidar, que con esta cámara se podían tomar 24 y 36 exposiciones dándole al fotógrafo mayor posibilidad de cubrir acontecimientos a fondo; es importante

⁹¹ Mientras “Inglaterra, Francia y Estados Unidos firmaron un ignominioso Pacto de No intervención que dejó a los republicanos desamparados frente a la injerencia determinante de los poderes fascista de Alemania e Italia, México y la Unión Soviética fueron los únicos países dispuestos a enviar armas y alimentos a la Republica Española. Muy al tanto de cómo iba la guerra en contra de los republicanos, México había empezado a aceptar refugiados en 1937” (Mraz, 2005: 19).

⁹² Cada fotografía capturaba por los Mayo se realizaba desde “la óptica de refugiados izquierdistas” (Mraz, 2005: 24).

señalar que en ese entonces tanto las publicaciones como los fotógrafos en México desconfiaban de la efectividad de la *Leica* ya que ellos utilizaban solo cámaras de gran formato como la *Speed Graphic* que contenían placas de 6x9 cm o de 9x12. Al final de cuentas muchos medios y fotógrafos terminaron adoptando la cámara *Leica*, trayendo consigo muchos beneficios.

El dominio que tenían los Mayo de esta cámara y principalmente de la fotografía era innegable, el manejo de primeros planos, las tomas desde distintos ángulos ya sea contrapicada o picada aportaron esas nuevas maneras de retratar; además de esas técnicas, ellos se solían apoyar de la “utilización innovadora de telefotos, filtros solares y flashes integrados. En aquella época pocos sabían de los lentes telefotos. Los Mayo, en cambio, conocían perfectamente la utilización, además de que Paco lograba sorprendentemente efectos con el uso de filtros color ámbar y amarillo verdoso” (Rivera, 2002: 12).

El conocimiento y el dominio de dichas herramientas le brindaron a Paco la oportunidad de integrarse en la planta de fotógrafos en distintas publicaciones, “sus fotografías comenzaron a ser conocidas por el público lector. En ellas había una técnica depurada; se podía palpar la denuncia, la polémica, la crítica, el comentario” (Rivera, 2002: 51). Empezó a trabajar para la revista *Estampa* y la revista *Deportes*. Para 1939 Paco, trabaja en la revista *La República*, realizando reportajes relacionados con la situación de los refugiados en México. Su estrecha relación con el líder sindical Vicente Lombardo Toledano fundador del diario *El Popular* y la revista *Futuro*, le brindaron a Paco la oportunidad de trabajar en estos medios. Poco tiempo después Lombardo designa a Paco como jefe de fotografía en *El Popular*; así también Lombardo propone a Paco como fotógrafo personal del general Lázaro Cárdenas, presidente de la República, a lo que “Francisco aceptó de inmediato, con lo que tanto él como Faustino y Cándido comenzaron a trabajar directamente con el presidente. De este modo, Paco sería enviado constantemente a diversos puntos del país para registrar las giras y actividades del general” (Rivera, 2002: 55). El hecho de que los Mayo trabajaran para *El Popular*, les brindó la oportunidad de ampliar sus relaciones con escritores y periodistas de la talla de “José Revueltas, *El Negro* Dorantes, Enrique Ramírez y Ramírez y Manuel O. Padrés [...] lo más importante es que este periódico les dio la oportunidad de conocer al presidente de México, el general Lázaro Cárdenas en su último año de gobierno. Quien, además, les proponía ser

sus fotógrafos personales” (Rivera, 2002: 100) a lo que los Mayo accedieron y la relación fotógrafo y presidente se hizo cada vez más estrecha.

Se diversificó el trabajo para los Mayo, pero esto no intervino en su labor, colaboración, trabajo como colectivo y agencia. Faustino dejó de trabajar para *El Popular* y empezó a colaborar para *La Prensa*, por su parte Cándido trabaja para *El Nacional*. En tanto, Paco trabaja para el presidente,⁹³ colabora para revistas como *Guía* y se convierte en miembro fundador del semanario *Esto* (Rivera, 2002: 55). Para el año de 1947, tres hechos marcaron la vida de Paco la “inclusión en la exposición fotográfica *Palpitaciones de la Vida Nacional*; el segundo, el Premio Nacional de Fotografía por su gráfica Madre aprendiendo a leer con la que se haría el cartel propagandístico de la Campaña Nacional de Alfabetización; y el tercero, la localización de su hermano Julio Souza” (Rivera, 2002:60).

De hecho, esa exposición fue impulsada por la revista *Mañana*, emprendida por un crítico de arte de origen portugués y organizada por la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP), la muestra se expuso en el Palacio de Bella Artes e incluía imágenes de fotógrafos como: Antonio Carrillo, Ismael Casasola, Faustino Del Castillo, Julio León, Manuel Montes de Oca, Francisco Souza, entre otros. Esta exposición fue “una de las primeras de su tipo en México y con ella se logró, entre otras cosas, dignificar la imagen del reportero gráfico nacional” (Rivera, 2002:60). A su vez, la Secretaria de Gobernación y la revista *Mañana* en conjunto organizaron el Primer Premio Nacional de Fotografía; sin dudar estos dos impulsos otorgaron al fotógrafo un cierto estatus y un reconocimiento tanto social como institucional a su labor como reportero gráfico.

Finalmente, Paco logra tener información de su hermano Julio después de diez años de incesante búsqueda y con ello impulsar el traslado de su hermano a tierras mexicanas. Una vez en México, Julio fue incorporado a la agencia

Así a partir de febrero del 48, lo que hasta ese entonces había sido conocido como Foto Mayo, pasó a ser reconocido bajo la denominación de Agencia Gráfica Foto Hnos. Mayo [...] las colaboraciones se multiplicarían a revistas y diarios tan disímiles como *El Diario de México, Oiga, Más, Siempre!, ABC, El Día, Impacto, Sucesos, Orbe, Hit*

⁹³ En 1940 Paco recibe “su carta de naturalización mexicana, solicitada y expedida por el mismo general Lázaro Cárdenas a fin de cumplir órdenes de trabajo sin ninguna traba” (Rivera, 2002: 55).

Deportivo, Eco, Time, Life, Newsweek y la cadena norteamericana *Associated Press* (Rivera, 2002:62).

La Agencia Gráfica Foto Hnos Mayo, quedó conformada hasta ese entonces por Paco, Faustino, Cándido y Julio, quienes colaboraban para distintos medios sin hacer a un lado el trabajo en la Agencia, no obstante, un suceso trágico marcó profundamente a tres de los hermanos Mayo, esto fue la muerte de su fundador, su maestro, su guía y hermano, Paco Mayo murió tras estallarse el avión en el que viajaba un 27 de septiembre de 1948;⁹⁴ de manera que para Faustino “el dolor que representó la tragedia de perder a la cabeza dinástica de la hermandad fotográfica, lo llevó a tomar una decisión: abandonar La Prensa y trabajar únicamente para la Agencia Gráfica Foto Hnos Mayo, al lado de Cándido y Julio. Así lo decidió y así lo hizo” (Rivera, 2002:109); es como cada uno de los Mayo dejó el medio para el que trabajaba y dedicarse de tiempo completo a la Agencia. Los integrantes de la agencia eran considerados en varias decisiones en el ámbito fotográfico, una de ellas fue que en el año de 1951 Faustino se

Reunió con varios fotógrafos de prensa para estructurar la convocatoria de la Segunda Exposición Nacional de la Fotografía Periodística, nuevamente convocada por la revista *Mañana* y la AMFP, que se dio a conocer el 13 de octubre y que constaba, entre otros, de dos premios principales: Premio Presidente de la República y el Premio Francisco Mayo, que sería entregados a la fotografía por excelencia (Rivera, 2002: 110).

Ya para el año 1952 el hermano de Faustino, Pablo del Castillo Cubillo, viaja a tierra a México y se integra al trabajo de los hermanos Mayo, adoptando el nombre de Pablo Mayo; es así como la agencia finalmente queda constituida por Faustino, Cándido, Julio y Pablo.

El trabajo de los Mayo continuó, cubriendo acontecimientos sociales en México como actos políticos, manifestaciones, además de documentar la vida de los obreros⁹⁵ y de los migrantes (braceros),⁹⁶ siempre con “la óptica particular de refugiados izquierdistas” (Mraz, 2005: 24).

⁹⁴ El 23 de septiembre “Paco Mayo fue elegido por el senador Gabriel Ramos Millán para viajar en gira de trabajo hacia Oaxaca. Gira que inició al día siguiente y que marcaría el final de su existencia. Era el atardecer del 27 de septiembre cuando Faustino supo que su hermano, su amigo, su camarada había fallecido al estallarse el avión en que viajaba contra el volcán Popocatepetl” (Rivera, 2002: 108).

⁹⁵ La capacidad de los Mayo de descubrir las relaciones entre los obreros y sus contextos dentro de las imágenes es una constante en sus fotos más impactantes” (Mraz, 2005: 29).

⁹⁶ Dichas fotos trataban generalmente “de sus experiencia en la ciudad de México y el aspecto más fotografiado por los Mayo fue el proceso en los centros de contratación, los lugares a donde acudían los aspirantes para

En su archivo se podían encontrar fotografías con postura sumamente críticas ante una situación, un ejemplo de ello fue el registro fotográfico que realizaron durante el movimiento estudiantil de 1968, en donde logran capturar imágenes sumamente crudas, los Mayo

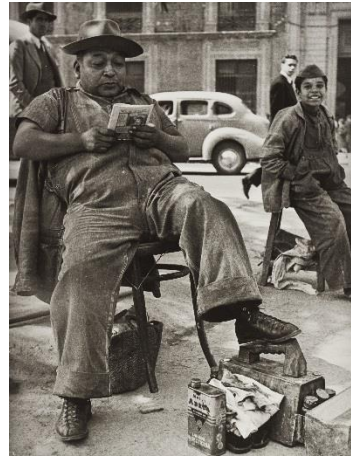
sabían plasmar la tenacidad de los participantes en el movimiento, pero quizá la foto más poderosa que hicieron de esa lucha es una en la cual no figura persona alguna. En una imagen tomada el 3 de octubre, vemos desde muy arriba la plaza de Tlatelolco, donde la noche anterior había ocurrido la matanza más grande en la historia del México moderno; en lugar de cuerpos o sangre tenemos la reflexión metafórica sobre la historia de la violencia en México (Mraz, 2005: 36).

Para 1976, la agencia recibe el Premio Nacional de Periodismo en la rama de fotografía, por su trayectoria periodística, el reconocimiento no se hizo esperar; dos años después los Mayo publicaron su primer libro titulado “Imágenes de la ciudad” [Testimonio sobre México, fotos de Hermanos Mayo]. En tanto la cúspide del archivo llega en el mes de julio de 1982 “cuando el Estado adquirió su archivo gráfico. El cual constaba entonces de 5 millones 550 mil negativos, por el que pagó la cantidad de 11 millones 300 mil pesos, logrando así incorporarlo al Archivo General de la Nación” (Rivera, 2002:118). Tantos años de labor fotoperiodística recibe su justo reconocimiento por el país, ya que el trabajo fotográfico de los Mayo indudablemente, constituye una fuente documental gráfica del México de manifestaciones, de miseria, de desigualdad social y de una vida cotidiana característica. Los hermanos Mayo revolucionaron la manera de hacer fotoperiodismo en ese entonces, eran de los pocos fotógrafos que poseían “hasta ahora una visión general de lo que ha sido México a través de más de cincuenta años en sus ámbitos culturales, deportivos, artísticos, sociales, policíacos y políticos” (Rivera, 2002: 129).

engancharse [...] en estos centros, los aspirantes estaban —formados en largas y agotadoras filas— proporcionaban sus datos personales en un interrogatorio diseñado por las agencias contratistas y el gobierno mexicano; eran sometidos a una serie de exámenes médicos, recibían orientación respecto a los mecanismos de contratación y, quienes eran aceptados, firmaban contratos por un mínimo de seis meses” (Mraz, 2005: 41).



Hermanos Mayo, *Escuela Nacional de Ciegos*, México, D.F., 1945



Hermanos Mayo, *Bolero*, México, D.F., 1943



Hermanos Mayo, *La despedida*, México, D.F., 1942



Hermanos Mayo, *Plaza de las Tres Culturas*, 1968



Hermanos Mayo, *Marilyn Monroe*, México, D.F., 1962

3.6 La fotografía, los fotógrafos y la vida cotidiana en la ciudad

Los años posteriores a los cuarenta representaron una etapa para México de progreso y modernización, “vivió los efectos de la expansión económica, amplió su infraestructura y disfrutó de la relativa paz social” (Morales, 2005: 181); a esta etapa se le denominó el “Milagro mexicano”.⁹⁷

En tanto, algunos “oficios fotográficos participaron de la ascensión y caída del milagro mexicano. La representación creativa o condescendiente que promovió la estética nacionalista [...] la hegemonía del arte realista y las tendencias que explotaron otras formas de representación, tuvieron sus correspondientes expansiones fotográficas” (Morales, 2005: 182).

La fotografía de autor y la fotografía artística cobraron un importante impulso con el trabajo fotográfico de creadores como Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí, Manuel Álvarez Bravo y Lola Álvarez Bravo, logrando con sus obras una “apropiación de la modernidad en su vertiente fotográfica” (Morales, 2005: 184).

3.6.1 Manuel Álvarez Bravo y su reconocimiento internacional

Manuel Álvarez Bravo es considerado uno de los pioneros de la fotografía artística en México,⁹⁸ acreedor de un talento inigualable en el ámbito fotográfico, nacido el 4 de febrero de 1902 en la ciudad de México, a raíz del fallecimiento de su padre cuando él tenía la edad de 12 años, el joven Manuel abandona sus estudios para dedicarse a trabajar primero en una fábrica textil tiempo después entra a laborar en la Tesorería General de la Nación ya que era un chico muy ágil tratando de cifras y números. A la edad de 16 años ingresa a estudiar pintura en la Academia de San Carlos “hasta que, de pronto el joven Manuel vio en una tienda fotográfica en la avenida Madero, en el aparador al lado de las cámaras, retratos de Vasconcelos, de Berta Singerman, de Valle Inclán y paisajes de Hugo Brehme. Brehme lo

⁹⁷ Esta etapa fue “particularmente negativa para la prensa en general y para el fotoperiodismo en particular, dedicados entonces a realizar un recuento servil de los logros gubernamentales” (Castellanos, 2003: sin página).

⁹⁸ Recordemos que al primer fotógrafo que se le considera pionero de la fotografía artística en México es a Hugo Brehme.

guío.⁹⁹ Manuel empezó a seguir a los muralistas” (Poniatowska, 1991:23); posteriormente y por cuestiones laborales se va a vivir a Oaxaca junto con Dolores Martínez de Anda (Lola Álvarez Bravo)¹⁰⁰ con quien contrae matrimonio en el año de 1923.

A su regreso a la ciudad se ve influenciado por el trabajo de los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti,¹⁰¹ quienes mantenían una estrecha relación con intelectuales, pintores y muralistas, entre ellos se encontraba: Diego Rivera José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; Manuel y Tinna establecieron un estrecho lazo de amistad y de trabajo, en el momento en el que Tinna fue “expulsada de México en 1930, Manuel Álvarez Bravo siguió fotografiando lo que ella dejó pendiente: la interrumpida serie de los murales de los grandes pintores en los edificios públicos y tomó su lugar en la revista: *Mexican Folkways*” (Poniatowska, 1991:31). Durante su estancia en la revista retrata los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, cabe señalar que también realizó retratos tanto de muralistas, pintores e intelectuales.

Al año de estar inmerso en la fotografía, gana el primer premio de la fábrica de los Cementos Tolteca “por esa fotografía sorprendente del muro y de la grava. Esto le permitió dedicarse de lleno a su oficio y en ese mismo año el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió sus primeras imágenes” (Poniatowska, 1991:31). Durante esta época Álvarez Bravo es un

⁹⁹ De hecho la primera cámara fotográfica que Manuel adquirió fue en la tienda de artículos fotográficos de Hugo Brehme.

¹⁰⁰ Lola Álvarez Bravo colaboraba con su esposo, desde aportando ideas, preparando escenas, tomando fotografías, hasta revelando negativos, entre otras labores, de echo “la primer obra de Lola Álvarez Bravo se confunde con la de su esposo Manuel Álvarez Bravo [...] la pareja utilizaba la misma cámara, el mismo laboratorio, y hasta cierto punto resulta muy difícil saber quién disparó, quién imprimió...” (Debroise, 1994: 191). Cabe señalar que Lola Álvarez Bravo se convirtió en una fotógrafa con un estilo propio y fue una de “las pioneras en la fotografía mexicana que construyó una biografía visual del México de la primera mitad del siglo XX; desde sus esferas culturales y artísticas, hasta las urbanas y rurales” (Ávila, 2013).

¹⁰¹ Durante los años treinta en México se respiraba un ambiente cultural motivo por los que “algunos extranjeros se vieron atraídos a venir al país y a vivir de cerca ese auge de la vida cultural mexicana. El arribo al país del norteamericano Edward Weston y Tina Modotti, fue fundamental para la comprensión y difusión de la fotografía desde otra vertiente: la artística” (Monroy, 2005: 129). Cabe mencionar que el trabajo fotográfico de Modotti en México refleja un estilo propio, sus influencias estaban insertas “en una vanguardia cosmopolita que venía de Europa, sobre todo de las corrientes estéticas de Alemania (la Nueva Objetividad) y Rusia (el constructivismo)” (Rodríguez, 2012: 68). Desarrolló una visión profundamente social “a partir de sus fotografías (los niños pauperizados, las manos trabajadoras, las reuniones campesinas, la desolación urbana)” (Rodríguez, 2012: 68). Tina Modotti, no solo fue una mujer fotógrafa, fue una activista del Partido Comunista Mexicano y colaboradora del diario *El Machete*.

artista en busca de un lenguaje fotográfico propio, explorando diferentes géneros, durante esta búsqueda

realizó algunas de sus obras más destacadas; este periodo se distingue de otros en virtud de una iluminación contrastada y barroca [...] De esta época datan fotografías memorables construidas a partir de situaciones sencillas, cotidianas [...] explora también distintos temas del paisaje marino y del campo y capta personajes de distintas comunidades indígenas, habitantes de pequeños pueblos (Eder, 1992-1993: 10).

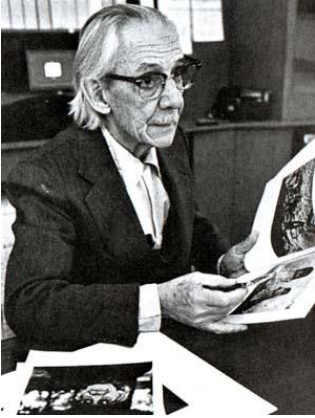
Entre las fotografías más famosas del artista durante este periodo se encuentran: *Parábola óptica* (1931) y *Obrero en huelga, asesinado* (1934). Para el año de 1935 Manuel es invitado a exponer en el Palacio de Bellas Artes junto con el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson quien viaja a México con la intención de realizar una serie de reportajes.

El trabajo de Manuel iba escalando peldaños, sus fotografías traspasaron fronteras llegaron a diferentes galerías, en distintos países, entre las fotografías que componían esta explosión estaba la imagen titulada *La buena fama durmiendo* (1939), imagen en la cual lleva el desnudo artístico y la belleza a un plano profesional y estético. En general, la obra fotográfica de Manuel Álvarez Bravo es reconocida por reflejar en esencia “la cultura e identidad mexicana que impregna en cada una de sus imágenes en las que aborda, con gran imaginación, la vida urbana y la de los pueblos, el campo, la religión, el paisaje y las tradiciones” (2013), hacen que la obra fotográfica de Manuel traspase las fronteras del país, sus fotografías fueron expuestas en galerías y publicadas en un sinnúmero de revistas a nivel mundial.

Durante esos años Manuel como otros fotógrafos de aquella época, incursiona en las filas de producción de cine participando en la cinta de 1931 *¡Que viva México!*, realizó “Alrededor de media docena de cortometrajes [...] Los *still* que Álvarez Bravo hizo para las películas como *La diosa arrodillada*, *Deseada*, *La bestia magnífica* y *Nazarín* muestran la tensión que se dio entre la encomienda laboral y una mirada que no se resignaba a la rutina” (Morales, 2005:185).



Manuel Álvarez Bravo, *El sueño de la fama*, 1938-1939



Paul Hill, retrato de *Manuel Álvarez Bravo*



Manuel Álvarez Bravo, *Parábola óptica*, 1931



Manuel Álvarez Bravo, *La hija de los danzantes*, 1993



Manuel Álvarez Bravo, *Ensueño*, 1931



Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, 1934



Manuel Álvarez Bravo, *Barbero*, 1924

3.6.2 La fotografía durante los años cuarenta y cincuenta

La cotidianidad “se convirtió en un lugar común en las revistas ilustradas y las posibilidades de expresión en el fotoperiodismo obedecían a las diversas tendencias del fotógrafo, del medio y de la coyuntura o el acontecimiento” (González, 2006: 296), el acontecer de la ciudad fue retratado por los reporteros gráficos del momento y dichas fotografías publicadas en las revistas ilustradas de ese entonces (*Hoy, Mañana, Tiempo, Así, Impacto*,¹⁰² *Siempre!*, *Realidades*, entre otras); el contenido de cada publicación era variado desde las “fotos aisladas que ilustran una nota o que son significativas por sí mismas [...] hay reportajes gráficos del momento [...] hay además, historias visuales y fotoensayos donde la imagen tiene el peso mayor y en ellos se introduce una narración visual y una propuesta de autor que supera el carácter de mera ilustración” (González, 2006: 264). Cabe señalar que en ese entonces, los medios escritos eran controlados por el gobierno¹⁰³ y por ende, lo que se publicaba tenía que acatarse a las normas establecidas por el gobierno en función.¹⁰⁴ Publicar “imágenes poco convenientes del presidente o sus allegados fue motivo de acosos, destituciones y clausuras” (Morales, 2005: 193). Los reportajes fotográficos fomentaban

el presidencialismo y respetaban el discurso oficial, ilustrando con fotografías las obras del gobierno y el progreso social, mostrando a trabajadores satisfechos y centros de trabajo eficientes, viviendas dignas y mercados higiénicos [...] el presidencialismo es una práctica común en el fotoperiodismo de estos años. Especialmente la figura de Miguel Alemán fue captada hasta el cansancio en las revistas ilustradas.

En tanto, el ejercicio del fotoperiodismo en la década de los cuarenta y cincuenta dejó de centralizar el trabajo en unos cuantos fotógrafos y agencias reconocidas, dando paso a reporteros gráficos que venían abriéndose camino y ganando lugares en las distintas

¹⁰² La revista *Impacto* tenía como director a Regino Hernández quien “privilegiaba ya los reportajes con fotografías espectaculares y buenos textos, influido por los estilos de *Life* y *Paris Match*” (Del Castillo, 2006: 13).

¹⁰³ Es como “el fotógrafo de prensa —y los medios periodísticos en general— padecía grandes limitaciones en el ejercicio de sus funciones. El estado controlaba los suministros de papel a través de PIPSA, la empresa descentralizada que importaba el papel para periódicos y revistas. Igualmente, ejercía un táctica de control informativo sobre ciertos temas y, sobre todo, fomentaba la autocensura de periódicos y directores de empresas periodísticas en una atmósfera de leyes no escritas, mediante la corrupción generalizada vía el “embute” o el “chupo”, como los mismos beneficiarios llamaban jocosa o cínicamente a las dádivas manadas desde las arcas estatales” (Del Castillo, 2006: 11).

¹⁰⁴ Generalmente las fotografías publicadas solían enaltecer y adular a figuras políticas, generalmente mandatarios, “hay números enteros dedicados al presidente; parecen anuncios pagados por el gobierno y seguramente lo fueron” (Mraz, 1999: 45).

publicaciones;¹⁰⁵ fotógrafos como Enrique Delgado, Armando Salas Portugal, Arno Brehme, Enrique Borde Mangel, Juan Rulfo, Rodrigo Moya, Walters Reuter, Juan Guzmán, Héctor García y Nacho López principalmente, integraban la planta tanto de periódicos como de revistas ilustradas.

3.6.3 Rodrigo Moya, fotoperiodista de dos miradas

Su paso por la fotografía de prensa fue relativamente breve, abarcó del año de 1955 a 1967 durante este periodo colaboró en algunas revistas ilustradas como *Impacto*, *Sucesos*, *Siempre!*, entre otras.

Sus inicios dentro de la fotografía en el año de 1954 se deben a que Moya trabajó como asistente del colombiano Guillermo Angulo y con el cercano contacto con Antonio Rodríguez “se vinculó desde el principio con una cierta lógica de trabajo periodístico en la selección y despliegue de las imágenes, el proceso editorial le permitieron [...] el dominio de su técnica y el acceso a los por menores en la formación en páginas de un reportaje, le facilitaron la realización de poderosas narrativas visuales” (Del Castillo, 2006:12).

El trabajo que marcó el estilo fotográfico de Moya fue la cobertura del movimiento magisterial quienes a mediados y finales de los años cincuenta se manifestaron en contra de la corrupción que existía dentro de su magisterio; ¹⁰⁶Moya cubrió muy de cerca las acciones del movimiento realizando una serie de fotografías que documentaban visualmente los acontecimientos, no obstante, la revista *Impacto* solo publica algunas fotografías mientras otras se perdieron en la mesa del director,¹⁰⁷ en su decepción por el poco espacio y la censura

¹⁰⁵ En varias revistas “los fotoperiodistas disfrutaron, por un breve periodo, de un prestigio fuera de lo que en general es su suerte. Las publicaciones pelearon entre sí para dar una imagen de su visualidad. *Hoy* llegó a llamarse “la revista supergráfica”. Los fotógrafos en muchos casos recibían créditos por sus imágenes, sobre todo los “ases” como Enrique Díaz, Rafael Carrillo, Ismael Casasola, Nacho López, Walter Reuter y los Hermanos Mayo” (Mraz, 1999:56-57).

¹⁰⁶ Este movimiento era manipulado por “el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Numerosas secciones federales y estatales de maestros opuestos a la escandalosa corrupción sindical, encabezados por Othón Salazar emprendieron una serie de manifestaciones y mítines pacíficos que en agosto de 1958 fueron brutalmente reprimidos y sus dirigentes encarcelados” (Del Castillo, 2006: 14).

¹⁰⁷ La pérdida y extravió de negativos durante los años cincuenta se debe a una serie de factores aquí descritos: existía la redacción y entre los fotógrafos una “falta de perspectiva sobre el propio trabajo; desorden extremo en el manejo del trabajo cotidiano; entrega a las mesas de redacción o a la dirección de la publicación del material negativo, que no siempre se recuperaba; cambios de trabajo en los cuales se abandonaba lo pasado; desconocimiento de técnicas para manejar grandes cantidades de negativos o positivos; carencia de recursos

que el medio le dio al acontecimiento y a sus imágenes, este fotógrafo decide tener dos cámaras y con ello “dos miradas para cubrir asuntos que rebasaban los límites permitidos por el sistema. Así parte de las imágenes que dan cuenta de la represión, pues al dudar que se publicaran conservó el material” (Del Castillo, 2006: 15).

Tiempo después decide dejar la revista *Impacto*¹⁰⁸ y trabajar de manera independiente *freelance*,¹⁰⁹ el trabajo consistía en elaborar distintos reportajes y venderlos al mejor postor, además, efectuaba “reportajes con textos propios, realiza encargos comerciales de varias clases con formatos medios; sus fotos de teatro y espectáculos ganan prestigio en el medio teatral y cubre producciones importantes [...] aborda por su cuenta temas de la ciudad y el campo, folclore, retrato y temas arqueológicos” (Del Castillo, 2006: 17). Para el año de 1963 comienza a trabajar en el semanario *Sucesos*¹¹⁰ este medio le “permitió ejercer una autonomía temática y una influencia editorial excepcionales, todo lo cual se reflejó en la composición de sus fotoreportajes, el tamaño de las imágenes, las secuencias elegidas para las puestas en página y la vinculación de los textos con las imágenes” (Del Catillo, 2011: 60). Entre los reportajes gráficos más importantes durante su estancia en *Sucesos* fueron: *El ixtle es hambre* (1965), *Polvo, sudor y lágrimas* (1965), *México, los ferrocarriles y el Far West* (1966) y *El trenecito* (1966), entre otros. Es importante mencionar que en 1965 Moya ocupa el puesto de jefe de fotógrafos lo cual le permitió ejercer una mayor influencia en el campo editorial.

Durante 1964 y 1965 su trabajo se centra en la cobertura de los diferentes acontecimientos sociales que se suscitaban en ese entonces en países de Latinoamérica, viajó a Panamá, Ecuador, Guatemala, Republica Dominicana, Venezuela y Cuba, Moya desempeñó el papel

para adquirir los materiales y mobiliario necesarios para ordenar un archivo en expansión (Del Castillo, 2006:16).

¹⁰⁸ “El fotógrafo se desarrolló en el campo de las revistas ilustradas y no en el de la prensa cotidiana. Lo anterior le proporcionó la pauta y el espacio para la reflexión y la mejor elaboración de sus materiales y le permitió tomar distancia de la vorágine noticiosa que caracteriza el trabajo de la prensa diaria” (Del Castillo, 2011:12).

¹⁰⁹ En una entrevista Rodrigo Moya comenta que “el fotógrafo independiente debe de saber cobrar y saber promoverse, y yo no lo supe hacer, ni lo sé hacer hoy en día. Gastaba mucho y me pagaban solo dos o tres fotos que escogían lo que provocó que me resultara cada vez más difícil desarrollar cualquier proyecto” (Gallegos, 2001: 194-195).

¹¹⁰ Su ingreso formal a la publicación fue a principios de 1964 “la incorporación del fotógrafo coincidió con un momento de transición política de la revista que tuvo repercusiones importantes en el ejercicio del periodismo en México en aquellos años” (Del Castillo, 2011: 55).

de fotógrafo corresponsal de guerra.¹¹¹ El trabajo que realizó durante este periodo para “*Sucesos* y otras revistas acerca de las actividades guerrilleras o de la intervención militar norteamericana en República Dominicana en 1965 exigió un ejercicio fotoperiodístico de alta calidad y exigencia profesionales” (Del Castillo, 2011:116). Es indudable que, Moya demostró en cada fotoreportaje esa gran capacidad como corresponsal de guerrilla. En 1965 Ediciones Destino contrata al fotógrafo para “ilustrar un libro de México, con un texto de Salvador Novo y más de cuatrocientas fotografías [...] con un tiraje de diez mil ejemplares, el libro se publicó a mediados de 1968” (Del Castillo, 2006: 30-31), las fotografías ahí incluidas reflejan la madurez como fotógrafo que hasta ese entonces había adquirido.

Al final de su estancia en la revistas *Sucesos* entre 1966 y 1967,¹¹² Moya editaba sus propias fotos actividad que muy pocos fotógrafos realizaban; “comenzó a editar su propio trabajo eligiendo siempre las fotos y en algunas ocasiones escribiendo los textos de los reportajes” (Del Castillo, 2011: 155). El retiro profesional a sus 34 años de edad se debió a diferentes factores

El desgaste personal ante la falta de incentivos económicos para desempeñar una labor fotoperiodística crítica en forma independiente; la ausencia de espacios para el desarrollo laboral de un fotógrafo en un contexto político autoritario y corrupto como el que predominaba en México a finales de los años setenta, y el sensacionalismo predominante en las revistas en las que trabajaba (Del Castillo, 2011: 183).

Finalmente entre las reflexiones que realizaba Moya en torno a las condiciones y circunstancias que delimitaban el ejercicio fotográfico, mencionaba que la estrategia del fotógrafo en un medio tan adverso “consistía en cumplir de la mejor manera las órdenes de trabajo para los medios en que colaboraba, al tiempo que ejercía un intenso escrutinio visual y una exploración crítica de la realidad, combinando sus deberes profesionales con sus intereses ideológicos o plásticos” (Del Castillo, 2006: 23).

¹¹¹ En ese entonces “la figura del corresponsal de guerra, entendida como la utilización de los servicios del fotógrafo por parte de la revista o periódicos y el pago de salarios especiales, seguro de vida, transporte y viáticos al profesional durante su estancia de trabajo en zonas de guerra, no existía como tal en el medio mexicano de los sesenta” (Del Castillo, 2011: 115).

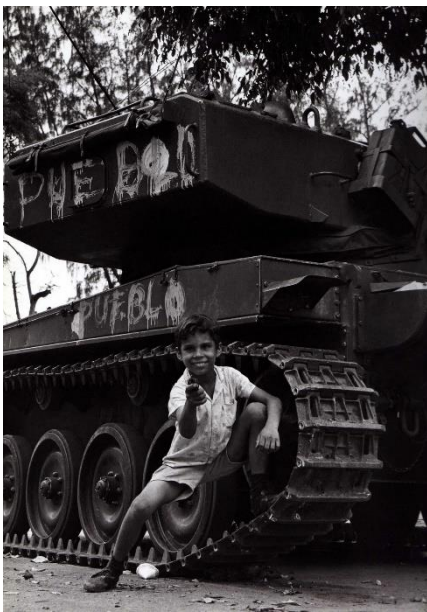
¹¹² “La obra de Moya llegaría a su máxima expresión y al mismo tiempo interrumpiría su ciclo de una manera abrupta, concluyendo de manera forzada un proceso de trabajo realizado en poco más de una década, en el que convergieron cierto tipo de intereses políticos y laborales con una mirada eficaz, resultado de un proyecto personal atento a las manifestaciones políticas y culturales más destacadas de aquella época (Del Castillo, 2011: 61).



Rodrigo Moya, *Che Melancólico*, La Habana, Cuba, 1965



Rodrigo Moya, *Rueda de la fortuna*, C. de México, 1961



Rodrigo Moya, *Juegos de guerra*, Sto. Domingo, Rep. Dominicana, 1966

3.6.4 Juan Guzmán, fotógrafo de la vida cotidiana

De origen alemán, Hans Gutmann, sale de su país natal empujado por el nazismo de aquel entonces, viaja por Francia, Italia, Grecia hasta que llega a España durante la Guerra Civil, justo ahí cambia su nombre a Juan Guzmán. Su trabajo como fotoperiodista empieza durante su estancia en España junto con su colega republicano Walter Reuter, en tanto, su trabajo ahí muestra un fotógrafo “involucrado en los acontecimientos [...] las duras experiencias de la guerra fría, el nazismo y el fascismo lo marcaron” (González, 2004: 10).

En 1940 y después de salir de un campo de concentración en donde se encontraba asilado en Francia, logra viajar a México en calidad de refugiado y se naturaliza como mexicano; una vez instalado en la ciudad Juan Guzmán encuentra trabajo como fotoperiodista y comienza a colaborar para algunas publicaciones, también realizó trabajos para el gobierno (Pemex, INAH, SEP); además colaboró para la iniciativa privada y particulares. La calidad de sus fotografías se caracterizaba porque Guzmán utilizaba “diversos formatos, lentes, tipos de cámaras, películas; se informaba de los avances técnicos y culturales, y fue uno de los pocos fotógrafos que en esos años manejó por igual el blanco y negro y el color” (González, 2004: 13).

Juan Guzmán era un fotógrafo que capturaba en esencia la vida cotidiana de la ciudad de México, publicando en revistas fotoensayos¹¹³ en los cuales pretendía contar historias mediante una serie de fotografías. Un ejemplo de ello es su fotoensayo: *Un cilindro en acción*, en el cual retrataba un día en la vida de un cilindrero, a través de fotos dirigidas Guzmán ubica a su personajes en varios sitios de la ciudad como en una plaza, en una vecindad, en un callejón y bajo un edificio; logrando así un gran fotoensayo.

Finalmente como fotógrafo de la vida cotidiana osa por retratar “la vida diaria atrapada en las calles, las oficinas, en la lucha por sobrevivir y en la diversión que rompe con las rutinas laborales, este tipo de fotos resulta cautivador porque establecemos desde el presente cierta relación de identidad: además, despierta nuestra curiosidad al contrastar tiempos y lugares a

¹¹³ “Los *fotoensayos* fueron en esos años una práctica común, que consistía en la participación del fotógrafo como autor de una propuesta visual, ya fuera en puestas en escena, la captación de personajes en acción o el desarrollo de una secuencia de imágenes que narran una historia, entre otros casos” (González, 2004: 16).

partir de los cambios en la moda, los automóviles, la vialidad, el paisaje, etcétera” (González, 2004: 26-27).

3.6.5 Nacho López y el discurso visual del fotoensayo

Durante los años de 1937 a 1960 las revistas como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, dominaron el mercado de revistas ilustradas, entre las secciones más publicadas y solicitadas estaba el fotoensayo en donde Nacho López juega un papel fundamental como precursor de este género fotográfico “sus fotoensayos captaron la vida cotidiana de los desamparados y se publicaron en las revistas más importantes en México: *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*” (Mraz, 1999: 11).

Nacido en Tampico, Tamaulipas desde temprana edad Ignacio López Bocanegra mejor conocido como Nacho López demostró su interés por la fotografía; estudió cine en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas durante 1945 a 1947 y durante los años posteriores se dedicó al fotoperiodismo de 1949 a 1957. Su colaboración en algunas revistas Ilustradas se dio trabajando como *freelance* y con ello gozó de una gran libertad para desarrollar los reportajes a desarrollar de hecho en la revista *Mañana*, Nacho López contó con la libertad “absoluta en los temas de su predilección y en el formato de sus reportajes [...] parece relativamente claro que tenía un amplio margen para escoger qué y cómo iba a fotografiar, y que rara vez debía actuar de acuerdo con las restricciones impuestas por la necesidad de *cubrir* noticias o hacer reportajes sobre actos partidistas o eventos *sociales*” (Mraz, 1999: 16-17).

Nacho López colaboró para las revistas ilustradas ya mencionadas y no en los distintos periódicos ya que pensaba que “un reportero gráfico que toma fotos diarias está atado a la necesidad de proporcionar información encapsulada en una sola imagen. Un fotoperiodista que publica en revistas, está más alejado de las noticias de acontecimientos en vivo; sus fotos muchas veces forman parte de reportajes de más profundidad y con múltiples imágenes” (Mraz, 1999: 17).

John Mraz menciona que Nacho López fue un fotoensayista y no un fotorreportero, fotógrafo de prensa o reportero gráfico. El propio trabajo gráfico de Nacho lo define como fotoensayista. Ahora bien la función que tenía un fotoensayista era diferente a la de un

fotoperiodista. Los fotoperiodistas cubrían acontecimientos, reportaban y registraban la noticia al momento “un reportaje tiene su origen en el mundo, en la realidad” (Mraz, 1999: 19). Al contrario de un fotoensayista quien tenía la premeditación de planear un tema a retratar y con ello narrar una historia visualmente, un ensayo en sí, tendía “a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explotar alguna idea formulada previamente al acto fotográfico. Un ensayo puede ser algo “en vivo” pero se distingue del reportaje por el grado en que la expresión de las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre la comunicación de la información de un acontecimiento” (Mraz, 1999:20).

En noviembre de 1950 Nacho publica su primer fotoensayo titulado *Noche de muertos* en la revista *Mañana*; aquí relata gráficamente la celebración del día de muertos suscitada por los purépechas¹¹⁴ de la localidad de Janitzio, Michoacán durante el 1-2 de noviembre de 1950. Su segundo ensayo publicado por la misma revista fue *Prisión de sueños* en donde retrató el mundo de los prisioneros reclusos en la Penitenciaría del Distrito Federal; este fotoensayo recorrió “los cosmos de la cárcel, con sus prioridades particulares, como el valor extraordinario de los cigarros, por los cuales se ruega; o ropa, por la cual se mata” (Mraz, 1999: 77). Durante el desarrollo de algunos de estos fotoensayos Nacho López “concibió la idea, seleccionó las imágenes, escribió los textos y tuvo un control absoluto de la realidad que estaba presentando” (Mraz, 1999: 96), es decir, su trabajo tuvo una mayor intervención autoral la cual le permitió un “mayor control directivo durante el acto fotográfico” (Mraz, 1999: 20). En algunas ocasiones fotógrafo y reportero trabajaban a la par; fue el caso del fotoensayo titulado *Virgen india* en donde Nacho López colaboró con Ángel Fernando Solana, en donde registra la celebración que congregaba a miles de fieles en la Villa de Guadalupe un 12 de diciembre de 1950.

La vida cotidiana en la ciudad de México fue retratada por Nacho a través de los fotoensayos como: *La calle lee* (en donde registró generalmente gente humilde leyendo en la calle), *Yo, el ciudadano* (aquí muestra prosas y versos libres acompañados de fotografías) *Yo también he sido niño bueno* (en donde retrató a niños pobres en esperas de la navidad) *Noche de Reyes*

¹¹⁴ Generalmente “los indígenas fueron un tema bastante explorado en las revistas ilustradas y, en la gran mayoría de los casos, sirvieron como prototipos exóticos de la mexicanidad. Sus rituales fueron claves estéticas para ilustrar su pintoresquismo y el día de muertos era uno de los favoritos de los fotoperiodistas” (Mraz, 1999: 65).

(en el cual registro lo que era un día de reyes para los niños en situación de calle), *Alguna vez fuimos humanos*¹¹⁵ (en donde logra un fotoensayo sumamente crítico, ante los defortunios de la pobreza); “*Una vez fuimos humanos* como en *Prisión de sueños* o *Yo también he sido niño bueno*, los fotoensayos de Nacho López no ofrecían ninguna salida a los sufrimientos de los humildes. Sin embargo, en este periodo, colaboró en un ensayo que dibujaba un problema social y proponía la posibilidad de solucionarlo” (Mraz, 1999: 126).

Durante su carrera desarrolló una serie más de fotoensayos esta vez para la revista *Siempre!* entre los más conocidos están: *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero* (retrata en distintos escenarios una modelo guapa y de considerables proporciones de cuerpo, caminando, mientras el registraba las reacciones que provocaba dicha mujer en los hombres), otro fotoensayo muy conocido fue *La venus se fue de juerga por los barrios bajos* (en donde retrata a un hombre cargando un maniquí en distintos escenarios previamente seleccionados). Después de muchas colaboraciones López deja de publicar para la revista. No obstante cada uno de sus fotoensayos dejó un valor invaluable de un México retratado desde sus diferentes aristas “los temas de sus mejores fotoensayos representaban implícitamente la pluralidad de los mexicanos que él deseaba retratar. Son fotoensayos sobre mundos aparte [...] los mundos que plasma Nacho López son los de los pobres, de los enjaulados, de los muertos, de los que viven de trabajos insólitos y peligrosos” (Mraz, 1999: 218).

Finalmente en el año de 1957 dejó de hacer fotoensayos para revistas y se centró cada vez más “en el mundo del cine documental, noticioso y publicitario. Bien podría ser que su determinación de dejar su oficio fuera resultado tanto de cortapisas políticas como estéticas, ya que el cine le ofrecía más libertad para expresarse. Pero nunca dejó de practicar la fotografía y volvió a vivir de ella años más tarde en el Instituto Nacional Indigenista” (Mraz, 1999: 97). También se dedicó a la docencia entre 1976 y 1995, enseñó fotografía en la Universidad Nacional Veracruzana, en Xalapa y en la UNAM en donde varios fotoperiodistas de la actualidad tuvieron la gran fortuna de recibir clases de uno de los más extraordinarios fotoensayista en México.

¹¹⁵ John Mraz menciona que “la desesperación de los atrapados en la pobreza fue el tema de lo que es quizá el mejor fotoensayo de Nacho López” (Mraz, 1999: 126).



Nacho López, *La venus se fue de juerga*, 1950



Nacho López, Autorretrato



Nacho López, *Hospital General*, 1952



Nacho López, México, 1950



Nacho López, Imagen de la serie "Ciudad Universal", México, 1955



Nacho López, *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, México, 1953



Nacho López, de la serie "*Constructores de ataúdes*", 1955

3.6.6 Enrique Metinides y la nota roja

A finales de los años cuarenta un joven de 12 años ya recorría las calles de la ciudad en busca de fotografiar, incidentes y choques automovilísticos; de nombre Enrique Metinides Tsironides desde temprana edad mostró una inquietud por retratar acontecimientos trágicos (choques automovilísticos), durante sus recorridos por las calles se encontraba diariamente con este tipo de incidentes en una ocasión Metinides relata que asistió a fotografiar un accidente en la vía pública, mientras terminaba de capturar los hechos un fotógrafo del periódico *La Prensa* de nombre Antonio Velázquez mejor conocido como el *Indio* llegó tarde para cubrir dicho acontecimiento y se percató de que el joven Metinides había fotografiado los primeros momentos del choque así que *el Indio* le pidió al joven sus fotografías a lo que él accedió, finalmente Metinides relata que el *Indio* le dijo:

Oye, niño, ¿te gusta tomar fotos? Yo le respondí que sí, y me dijo ¿Por qué no vienes a vernos trabajar al periódico *La Prensa*? Si quieres, te puedo enseñar un poco de lo que yo sé. Fui al periódico y me mostró el departamento de fotografía y la forma en que trabajaban. También me invitó a acompañarlo a sus recorridos policiacos. Así empezó mi acercamiento más en serio a la fotografía. Esto ocurrió entre 1946 y 1947 (Gallegos, 2001:168).

A partir de ese momento la vida del joven fotógrafo toma otro rumbo, el de: aprendiz de fotógrafo de nota roja;¹¹⁶ bajo la tutoría del *Indio* hacían recorridos en un taxi, por la mañana asistían a la penitenciaría de Lecumberri y por la noche al hospital Juárez al anfiteatro relata Metinides, “donde están los casos fuertes, la cárcel para delincuentes heridos, con rejas policiacas y todos. Pasábamos a la jefatura de policía, cuartel de bomberos, puesto central de socorro. Cada media hora llamábamos por teléfono por si había un incendio o un crimen que valiera la pena íbamos al lugar y regresábamos a la rutina que terminaba en la Cruz Roja” (Monteverde, 1996: 7).

¹¹⁶ Uno de los géneros dentro del fotoperiodismo es la nota roja, el autor Ulises Castellanos lo define como un “género que provoca el morbo y es utilizado por algunos medios como anzuelo de venta, la fotografía de nota roja también impone habilidades y capacidades al fotógrafo de prensa. Este género impone su propia estética. El fotógrafo que lo practique debe apuntalar el hecho, no la situación que lo provocó” (Castellanos, 2003: 37). De acuerdo con Rafael Pérez la nota roja resalta “la crudeza de sus textos, los cuales son siempre acompañados por imágenes que retratan precisamente un momento de una crudeza abrumadora: accidentes de tráfico, atropellados, ahogados, acuchillados y un sinfín de tragedias que a diario adornan las portadas de un gran número de periódicos de corte sensacionalista” (2013).

Varias fueron las fotos que *La Prensa* publicaba de aquellos recorridos que realizaba Metinides algunas veces se llevaba las primeras planas, otras las centrales y en ocasiones las últimas. Empezó a cubrir de lleno la nota policiaca o nota roja la cual comprendía retratar suicidios, choques, accidentes automovilístico, delincuentes, incendios, momentos de tragedia entre otras cosas; fue uno de los primeros fotógrafos de un medio informativo que viajaba en una ambulancia de la Cruz Roja,¹¹⁷ para llegar al lugar de los acontecimientos, no obstante, durante los primeros años de su carrera como fotógrafo de este medio y siendo aún joven, no recibía pago por trabajar en dicha publicación de hecho Metinides costeara su propio material (rollos, revelado, impresiones), esto lo hacía acreedor de todos los negativos que fotografiaba, el periódico no se quedaba con ninguno de sus rollos.¹¹⁸

Una tragedia y una cámara los elementos esenciales con las cuales Metinides formaba una historia, solía decir que él era un “reportero gráfico porque yo sí reportaba. Yo realizaba una investigación y no solo llegaba y tomaba fotos. El reportero gráfico es el que hace el reportaje completo y yo lo hice durante muchos años. Le daba seguimiento a la información hasta que terminaba la historia” (Gallegos 2001: 173). Las fotografías policiacas que realizaba Metinides eran totalmente diferente en contraste a las fotografías que actualmente rondan el medio de la nota roja,¹¹⁹ sus imágenes si bien es cierto reflejaban la crudeza de la tragedia, el uso de distintos planos focales, la iluminación, la perspectiva y la estética de la composición en cada una de sus imágenes lograban un estilo de fotografía policiaca diferente. Él retrataba

¹¹⁷ Es importante mencionar que Metinides “tuvo que tomar el curso de socorrista para andar en las ambulancias. Fundo en la Cruz Roja la sala de prensa que llevó su nombre, se les ocurrió que las ambulancias debían de ser blancas y no grises, inventó las claves de radio para que los familiares que acompañan a la víctima no se enteren que llevan un catorce o sea un cadáver” (Monteverde, 1996: 7).

¹¹⁸ En entrevista Metinides señalaba que todos los “rollos los hacía en el closet de mi casa, ahí encarretaba la película. Al ser mía la película, los negativos eran y son míos, ya que el periódico nunca me dio material y yo nunca les pedí nada, por lo que me podía llevar mis negativos a mi casa” (Gallegos 2001: 171-172).

¹¹⁹ Periódicos de tiraje nacional especializados actualmente en la nota roja como *El Metro* y *La Prensa* utilizan la fotografía con un concepto más sensacionalista, crudo e impredecible; explotan a más no poder los primeros planos brutales, los enormes charcos de sangre, la tragedia sin ninguna censura; son tan detallistas que caen en lo sensacionalista, basta con hojear algún diario para vislumbrar lo antes mencionado. Enrique Metinides en una entrevista reflexiona al respecto, señala que “en la actualidad es grotesco ver en *La Prensa* cómo publican fotos de muertos y sangre sin el menor respeto a nadie. Cuando yo me encontraba en una situación de sangre, pues con su permiso me tiraba al piso, ponía la cámara a nivel del suelo y trataba de que no se viera una gota de sangre. Buscaba la mejor toma de tal manera que no se viera sangre y demostrar la tragedia o el dolor; ahora es lo más sencillo para ellos. Ya no hay conciencia, no hay reflexión de los acontecimientos, solo es exhibir el dolor y la sangre, como salida fácil, y así la venta es fácil [...] ahora el asunto consiste en ver quién mete cosas crudas o desagradables, donde la ética, los valores y el respeto a los demás no importan” (Gallegos 2001: 177-178).

situaciones que resultaban “inquietantes, difíciles de contemplar pero al mismo tiempo muy atractivas por la estética de su composición. El encuadre, la perspectiva y la iluminación hacen pensar que lo visto fue cuidadosamente colocado para dicha fotografía” (Pérez, 2013).

Ejemplo de ello se encuentran distintas fotografías publicadas como: *En cumplimiento de su deber* (en esta foto retrata a un hombre electrocutado en unos cables de luz), *Frustrado suicida* (esta es una serie de siete fotos en donde registra el rescate de un señor que desea quitarse la vida aventándose de la cúpula del Toreo de Cuatro Caminos aún en construcción, dicho rescate fue efectuado por un grupo de socorristas de la Cruz Roja), *Choque del metro* (aquí registra el trágico choque del metro en la estación viaducto el 20 de octubre de 1975), *Acto de fe*, una de las fotos desde mi punto de vista estremecedora y conmovedora (en esta fotografía captura a un niño atropellado antes de ingresar a la Cruz Roja y la señal que hace con sus manos); entre tantas de sus fotografías también se encuentran el registro de la *Explosión en la refinería de Tula* o el *Carro incendiado en el interior de la gasolinera de San Antonio Abad*; en estas últimas fotos Metinides se enfrentó a un peligro latente ya que en cualquier momento se podía suscitar una gran y desastrosa explosión; durante la cobertura de diferentes acontecimientos por más de cincuenta años de labor para *La Prensa*, Metinides relata que se enfrentó a distintos riesgos, estando la vida misma de por medio “ dos infartos, cuento con ocho costillas rotas y múltiples fracturas, ya que he tenido 17 accidentes automovilísticos, he arriesgado mi vida en balaceras y he visto cómo cae herido o muerto el compañero de al lado” (Gallegos, 2001:175), evidentemente, atravesó los peligros que corría un fotógrafo especializado en nota roja durante el ejercicio de su profesión. Finalmente Enrique Metinides fotógrafo de la fuente policiaca reflexiona al respecto, mencionando que

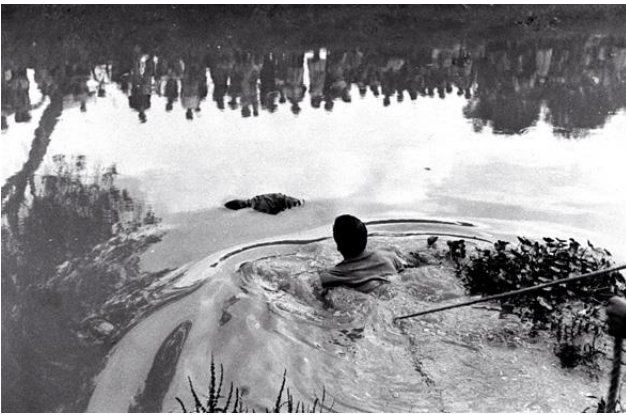
La fotografía policiaca es muy injusta, se sufre mucho aparte de que se arriesga la vida misma para tomar una foto [...] acostumbrase al dolor, al drama, a la mujer que va por la calle con un ataúd blanco y pequeño, esa que fue al forense y le dijeron que si quería sacar a su hijo tenía que conseguir un féretro. Salió a pedir limosna y regresó, la fotografié en el camino. He visto tantos muertos y he estado en los peores accidentes, que ahora soy un fotógrafo al que no les (sic) espanta nada (Monteverde, 1996:11).



Enrique Metinides



Enrique Metinides, *Tragedia*, San Mateo Nopala, México, 1964



Enrique Metinides, *Intento suicida desde el Toreo*, 1971



Enrique Metinides, *En cumplimiento del deber*



Enrique Metinides, México, 1979



Enrique Metinides, Parque de Chapultepec, México, 1995

3.6.7 Héctor García, fotógrafo de la calle

Fotógrafo nacido en la Ciudad de México el 23 de agosto de 1923 en el barrio de la Candelaria de los Patos, lugar situado en el centro de la ciudad, barrio marginado y de mayor prosapia arrabalera, García vivió parte de su infancia ahí en condiciones de pobreza y de diferentes carencias, él desde muy pequeño fue callejero, solía deambular por las calles “cuando lograba escapársele a su madre del cuarto donde vivían y en el que ella lo dejaba encerrado y amarrado a la pata de la cama—observándolo todo, dando rienda suelta a su curiosidad infantil, corriendo y jugando y peleando con los compañeritos lumpen, con malandrines [...] en esa educación de la calle, en esa escuela de la vida” (Morales, 2000:10-11); trascurrió parte de su infancia; años posteriores fue internado en la correccional de Tlalpan y para 1942 después de salir de la correccional viaja a Estados Unidos en condición de bracero trabajando en la construcción de ferrocarriles, durante su estancia en Nueva York y en sus ratos libres tomó clases de fotografía; permaneció hasta 1945 cuando fue deportado por habersele vencido su tarjeta de bracero.

A su regreso a la ciudad de México empieza a trabajar de *office-boy* (realizando labores de mensajería y limpieza) para algunas publicaciones como la revista *Celulodie* en donde su contacto con algunos reporteros gráficos reafirmó su gusto y vocación por la fotografía; en el año de 1946 se inscribe en la Academia de Arte Cinematográfico, “dirigida por Celestino Corostiza y Adolfo López Mateo. Este momento resultó crucial es la formación de Héctor como reportero gráfico, pues las clases eran impartidas por dos de los llegarían a ser sus maestros más queridos: Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa” (Morales, 2000: 21). En aquella academia consolidó su aprendizaje, con materias como “óptica, manejo de luces, química, tiempo y espacio cinematográfico, también se impartía historia del arte. Este adiestramiento general bajo la égida de dos celebridades en el arte fotográfico fue decisivo para su formación” (Morales, 2000: 21); dos años de constante formación Héctor decidió dedicarse al periodismo gráfico¹²⁰ colaborando en revistas como *Mañana*, *Siempre!*, *Impacto*, *París Match*, *Revista América*, *Time*, *Life*, *O’ Cruceiro* y *Cine Mundial*, además de trabajar en los periódicos *Novedades* y en 1958 forma parte de la planilla de fotógrafos del

¹²⁰ Héctor García solía decir que “como fotógrafo que soy, me atengo a lo que está sucediendo, tengo que serle fiel a los hechos. Si las cosas no son como yo las quisiera, no puedo cambiarlas. A lo más podría estrellar la cámara contra el suelo” (Poniatowska, 1987: 4).

periódico *Excélsior* en donde sus reportajes fueron variados entre los más importantes se encuentra la manifestación de estudiantes y de ferrocarrileros convirtiéndose en una de las mejores notas cubiertas gráficamente por Héctor García; en esta retrató los “rostros de ferrocarrileros embravecidos, el impresionante camino de las antorchas en avenida Juárez, a lado del monumento de la revolución luego de la represión: una secuencia muestra a los soldados golpeando a los enfermeros” (Debroise, 1994:165). Desafortunadamente el periódico *Excélsior* se niega a publicar dicho reportaje, así que Héctor con apoyo de Horacio Quiñones deciden publicar *Ojo, Una Revista Que Ve* la cual “solo tendrá este único — y ahora histórico— número de septiembre de 1958, notable esfuerzo por sobrepasar la censura. Ahí, García publica *in extenso* la secuencia fotográfica” (Debroise, 1994:165).



En el año de 1959 recibe dos de los premios del Concurso Nacional de Periodismo, el primero es por el “reportaje *Una semana ardiente* sobre el movimiento sindical de los ferrocarrileros y los estudiantes universitarios [...] y otro premio por una de sus fotografías que ha dado la vuelta al mundo, *Un niño en el vientre de concreto*” (Morales, 2000: 25), estos premios fueron un reconocimiento y un aliciente para continuar con el tipo de reportajes y fotografías que le gustaba hacer, aquellas tomas que lo definirían como *el fotógrafo de la calle*, Héctor García “parece tener un don de ubicuidad: como se la pasa en la calle, asiste a los acontecimientos, a las huelgas, a las marchas y también a los actos sociales, al sepelio de Frida Kahlo y al de Diego Rivera, a las fiestas en casa de María Félix, al encarcelamiento de Alfaro Siqueiros” (Debroise, 1994: 167).

Ya para 1960 monta su primera exposición fotográfica individual en la Galería Excélsior, a la que título *Rostros de México*; en 1961 la UNESCO le otorgó una beca para estudiar en París. En el año de 1968 Héctor García se hace acreedor nuevamente del Premio Nacional de

Periodismo¹²¹ con su trabajo fotográfico sobre la masacre de estudiantes en la Plaza de Tlatelolco el 2 de octubre 1968,¹²² fue “quizá el fotógrafo más importante del movimiento estudiantil de 1968” (Mraz, 1996:22).

Finalmente, Héctor García en una entrevista realizada por Luis Jorge Gallegos reflexiona respecto al término de fotorreporteros, ahí mencionaba que

Se nos dice fotógrafos de prensa, reporteros gráficos o fotorreporteros, todos son lo mismo, la finalidad es exactamente la misma es simplemente la definición de un oficio, el cual tiene como características principales la curiosidad y la capacidad de informar por medio de una fotografía. El fotógrafo es un personaje que realiza su trabajo aportando su visión, sus virtudes y sus carencias, y lo que vea y retrate será conforme con su existencia (2001:152).

¹²¹ Héctor García ha sido ganador del “Premio Nacional de Periodismo en 1958, 1968 y 1979, y de una mención honorífica en 1960 en el Certamen Nacional de Periodismo que otorga el Club de Periodistas. El premio de 1968 fue entregado por la revista *Siempre!* [...] 17 de diciembre de 2002 recibió el Premio Nacional de Ciencias Artes, en el Palacio de Bellas Artes, ceremonia en la que se le mencionó como Héctor Cobo García. Solo dos fotógrafos han sido reconocidos con el premio de mayor honor en la cultura en México, don Héctor y don Manuel Álvarez Bravo” (Gallegos, 2001: 149-150).

¹²² Es fundamental hacer notar que el movimiento estudiantil “fue registrado desde varias cámaras y para distintos propósitos, y no todos los testimonios obtenidos hicieron del conocimiento público. Las imágenes divulgadas en periódicos y revistas de la época son solo parte de esa microhistoria iconográfica [...] el filtraje y la expurgación de las imágenes fotoperiodísticas de la revuelta no solo fue resultado de la censura oficial; la autocensura, moderación o descuido de quienes marcaban la línea editorial de diarios y revistas incidieron igualmente en el manejo y conservación de aquella memoria iconográfica” (Morales, 2005: 205).



Marco A. Cruz, *Héctor García*, 1990



Héctor García, *Nuestra Señora Sociedad*, México, D.F., 1943



Héctor García, *Niño en el vientre de concreto*, México, D.F., 1949



Héctor García, *Entre el progreso y el desarrollo*, 1950



Héctor García, *Movimiento vallelista*, México, D.F., 1958



Héctor García, *David Alfaro Siqueiros*, Lecumberri, México, D.F., 1960



Héctor García, *Paso de luz*, Campeche, 1963



Héctor García, *Niño cañero*, Ingenio de Atenzingo, Puebla, 1965

3.7 Nueva era del fotoperiodismo

De acuerdo con el historiador John Mraz la nueva etapa o *nuevo fotoperiodismo mexicano* empieza en el año de 1976 y toma impulso a partir de esta fecha por diferentes acontecimientos, entre ellos se encuentran la aparición de nuevos diarios y revistas que buscan establecer en México un periodismo crítico, libre, objetivo y veraz; una de las revistas que hizo posible el objetivo de hacer un periodismo crítico, creíble, profesional y apartado de la línea oficial fue *Proceso* cuando un 6 de noviembre de 1976 saca al público su primer ejemplar, no obstante y a pesar de que la “orientación crítica de *Proceso* fue necesaria para el desarrollo del nuevo fotoperiodismo, no fue suficiente” (Mraz, 1996: 23), ya que solían enfatizar más los textos de investigación que la fotografía.¹²³

El primer impulso fuerte que necesitaba el fotoperiodismo en México se lo dio el periódico *Unomásuno* ya que el espacio que la publicación le daba a la fotografía era considerable, además del apoyo y la libertad que se le otorgaba a los fotógrafos en ese momento, una de las figuras claves fue Manuel Becerra Acosta ya que “su sensibilidad para la fotografía [...] fue crucial en la dirección del periódico porque permitía el desarrollo de una fotografía más autónoma, independiente de la información, que se publicaba por su fuerza y su calidad” (Mraz, 1996:26); Becerra Acosta apostaba al trabajo realizado por los fotógrafos,¹²⁴ tanto que para finales de los años setenta fecha crucial en Centroamérica por los movimientos armados que se suscitaron en (Guatemala, El Salvador y Nicaragua), Becerra reconoció “la importancia de enviar corresponsales para cubrir los conflictos y disminuir la dependencia de las agencias internacionales de información” (Mraz,1996: 28), asignándole al fotógrafo una gran responsabilidad e importancia su trabajo, es decir, al registro visual de los acontecimientos como corresponsal de las guerrillas.

¹²³ No fue hasta mediados de los años ochenta que “el departamento de fotografía comenzó a tomar forma. Mientras el fotoperiodismo se desarrolla en otros medios, el departamento de foto de *Proceso* se estancó. El afán de información dura relegó la iniciativa y creatividad de los fotógrafos de la revista, quienes tenían poco interés en ofrecer más de lo que pedían, a pesar de que en el gremio eran los mejor pagados del país; su labor no trascendió, salvo algunos chispazos, debido a su rigidez y en la toma y al concepto de publicación” (Castellanos, 2003:64)

¹²⁴ Pedro Valtierra aseveraba que “era impresionante la visión que tenía el director y la sensibilidad que mostraba hacia nosotros, los fotógrafos. Él nos otorgaba mucha libertad y nosotros le poníamos la intención y el conocimiento” (Gallegos, 2001: 268).

Entre los fotógrafos que cubrieron parte de la guerrilla en Centroamérica se encuentra Pedro Valtierra, corresponsal de *Unomásuno* que a pesar de contar con el apoyo del medio en esa época seguían existiendo ciertas imprecisiones en ese sentido los fotógrafos no llevaban dinero para gastos. “Al reportero se le asignaba todo el dinero y el fotoperiodista dependía económicamente de él. Por ello Valtierra encontró problemas para movilizarse en Nicaragua y habló del asunto con Becerra Acosta a su regreso a México. De ahí en adelante los viáticos fueron asignados al fotógrafo y al reportero por separado” (Mraz, 1996:29), esto en efecto representó un triunfo y una independencia del fotógrafo hacía con el reportero.

Para septiembre de 1984 surge el periódico *La Jornada*, diario que estaba conformado principalmente por plantilla del *Unomásuno*.¹²⁵ Con Carlos Payán al frente, “el diario anticipa las necesidades expresivas de la sociedad civil, amplía la tendencia de *Unomásuno* y se proclama irremisiblemente de centro-izquierda y de izquierda” (Monsiváis, 2003: 242). Bajo una línea editorial muy marcada, el diario busca un estilo propio respecto a sus publicaciones, diseño, contenido y fotografías, además de “permitir la entrada en sus páginas a elementos nuevos en la prensa mexicana, la línea editorial de *La Jornada* también se abre a su público. El nuevo periodismo depende más de sus compradores y menos de los subsidios gubernamentales que la vieja prensa” (Mraz, 1996: 33). A su vez *La Jornada*, le dio un espacio considerable a la fotografía, respeto los derechos de autor y con ello el reconocimiento al fotógrafo.¹²⁶

Este diario impulsó el trabajo de nuevos fotógrafos y en donde se forjaron la tercera generación de fotoperiodistas, de acuerdo con el autor Luis Jorge Gallegos¹²⁷ a este grupo le

¹²⁵ “En diciembre de 1983 se produce una serie de renuncias masivas en *Unomásuno*. Dejaron el diario, Carlos Payán, Miguel Ángel Granados Chapa, Carmen Lira y Humberto Musacchino, además de 46 de los colaboradores más importantes” (Mraz, 1996:29-31). Pedro Valtierra en entrevista con Luis Jorge Gallegos relata que: “en *Unomásuno* estuve trabajando del 20 de octubre al 11 de marzo de 1984, ese día renunciamos varios reporteros y articulistas: fue aquella crisis en la que nos fuimos y que formamos *La Jornada*, y entre ellos renuncié yo” (2001: 267).

¹²⁶ Pedro Valtierra citado por Mraz señala que “hubo un cambio importante entre *La Jornada* y el *Unomásuno*. En *La Jornada*, los fotógrafos por primera vez entran a una junta de evaluación. Convencimos al director que un 40% del espacio debía estar destinado a la imagen, básicamente fotografía y caricatura. Era un compromiso verbal y político. Las buenas fotos se publicaban en primera plana y las malas no salían. Había una nueva relación del director hacía con la foto, como consecuencia de ello. Los fotógrafos eran más autónomos” (1996:31).

¹²⁷ La segunda generación le toco asumir “responsabilidades y vivir un cambio sustancial en los medios de comunicación y el uso de la fotografía en esos espacios [...] su aportación se da en distintos niveles y ángulos de la fotografía de prensa mexicana, que dentro de las nuevas condiciones de los medio permitía hacer

correspondió “aprovechar el espacio y la aceptación dentro y fuera de los medios de comunicación, aunado al nivel de expresión y calidad fotográfica, individual y colectiva” (2001:44). Entre los fotógrafos más destacados de la época estaban: Marco A. Cruz (1984 a 1986), Francisco Mata (1986 a 1991), Elsa Medina (1986 a 1999), Frida Hartz (1985 a 1988),¹²⁸ Raúl Ortega (1986 al 2000) y Eniac Martínez (fotógrafo independiente). Cabe señalar que algunos de los fotógrafos antes mencionados, eran egresados de universidades con carreras relacionadas con la fotografía, las artes y carreras afines. Por ejemplo:

- Marco Antonio Cruz (Estudio pintura en la Escuela Popular de Artes de la Universidad Autónoma de Puebla).
- Francisco Mata (Estudio Ciencias de la comunicación en la Universidad autónoma Metropolitana UAM).
- Elsa Medina (Realizó estudios de fotografía y diseño en la Universidad Iberoamericana, en la San Diego State University, EE.UU y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC).
- Frida Hartz (Estudio Artes Plásticas de la UNAM y Artes Visuales en Bellas Artes).
- Eniac Martínez (Inició su formación artística en 1980 en el Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba, y la continuó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM de 1982 a 1985. Tomó clases en el International Center of Photography de Nueva York 1987).

Esta nueva generación de fotógrafos contaban con una formación más formal y especializada en torno a la fotografía, de cierta manera la experiencia la adquirirían con su trabajo diario para algún medio; siendo el diarismo una manera de hacer fotoperiodismo “la experiencia en el diarismo les ofreció el aprendizaje y la disciplina necesaria para volverse fotoperiodista” (Mraz, 1996: 41).

En tanto, en *La Jornada* se empieza a trabajar bajo una línea y un lenguaje fotográfico particular, esta nueva generación de fotógrafos empiezan a cubrir tanto los acontecimientos políticos, sociales y culturales, como fotografías de vida cotidiana, siendo este último una

exploraciones y propuestas distintas de lo acostumbrado” (Gallegos, 2001: 44). Los fotógrafos que conformaban esta segunda generación eran: Aarón Sánchez, Christina Cowrie, Pedro Valtierra, Omar Torres, Sergio Dorantes.

¹²⁸ Es fundamental hacer hincapié de la participación de la mujer en una profesión ejercida en su mayoría por hombres, las mujeres entran en esta nueva generación de fotógrafas, abriendo sus propios espacios y luchando por un respeto y valoración del propio gremio, fotógrafas de prensa como: Lilia Martínez (*El Sol de México*), Christina Cowrie y Marta Zarak (*Unomásuno*), Elsa Medina, Ángeles Torrejón y Frida Hartz (*La Jornada*).

gran aportación de *La Jornada* ya que trataba la vida cotidiana como noticia, Francisco Mata relata que

En la vida cotidiana es donde se empiezan a perfilar los estilos de los distintos fotógrafos, donde muchos de los fotógrafos de aquella época empezamos a interesarnos por desarrollar temas y a descubrir cuáles son los puntos de interés e incluso obsesiones. Ése era el espacio más satisfactorio del periódico para nosotros como fotógrafos. La vida cotidiana te refrescaba, te publicaban esas fotos que tú hacías en la calle, fuera de órdenes de trabajo, en tus días de descanso (Mraz, 1996: 49).

Es como la fotografía de vida cotidiana cobra gran relevancia en dicho diario, puesto que este tipo de fotografía intenta “descubrir y representar la realidad de México en fotografías que insistentemente documentan las diferencias de clases [...] algunas imágenes de la vida cotidiana no hacen una comparación de la clase, pero enfatizan la pobreza que reina en México, sobre todo en el campo [...] también documentan la transformación de la ciudad” (Mraz, 1996: 54-56-57). Es indudable que *La Jornada* y los fotógrafos que ahí laboraban le dieron un fuerte impulso a la fotografía de prensa y marcaron un estilo propio de hacer fotoperiodismo y de publicar fotografías. De hecho John Mraz considera que periódicos como *Unomásuno* y *La Jornada* fueron “fundamentales en la creación de un renovado discurso periodístico, parte de lo cual ha sido el desarrollo de una fotografía documental dentro del diarismo, algo quizá insólito en el fotoperiodismo mundial” (Mraz, 1996: 136).

3.7.1 Agencia Fotográfica Imagenlatina

El fotógrafo de prensa Pedro Valtierra tenía la intención de crear una agencia de fotografía, después de conversarlo con Marco Antonio Cruz, fue que surgió *Imagenlatina*, la cual en un principio estaba conformada por colaboradores fotoperiodistas como Luis Humberto González y Jesús Carlos. No obstante, cinco meses después, Valtierra es elegido para llevar la batuta como jefe del departamento de fotografía en el periódico *La Jornada* y se le dio la tarea de armar un equipo fotográfico “por lo que de manera natural lo integré con los siete fotógrafos que en ese momento ya participamos en *Imagenlatina*: Marco Antonio Cruz, Fabrizo León, Luis Humberto Gonzales, José Gómez de León, Arturo Fuentes, Andrés Garay y yo. Frida Hartz entro como laboratorista” (Gallegos, 2011: 271). Lo que propicio que el proyecto de la agencia se pospusiera.

Tras varios problemas dentro del periódico *La Jornada*, Valtierra decide renunciar, con ello varios de los fotógrafos que ahí laboraban se solidarizaron con él y es como se dieron una serie de renuncias fue cuando “Marco, Andrés, Herón, Rubén, Arturo y yo salimos de *La Jornada*, el 30 de abril 1986, y retomamos el proyecto de Imagenlatina [...] empezamos a trabajar, y nos fue bien, pues conseguimos y trabajamos para el INBA y para el CREA. Varios nos apoyaron y nos dieron chamba” (Gallegos, 2011: 275). Sin embargo los problemas en la agencia empezaron a ser latentes ya que les empezó a ir bien y con ello “empezamos a tener buenos ingresos. Fue cuando se dio una división seria entre todos, pues siempre que hay lana es complicado” (Gallegos, 2011: 276), además otro factor de ruptura, según Marco Antonio Cruz se dio porque “empezó a haber diferencias muy marcadas, sobre todo por aquel que no pudo soportar el nuevo rol de las jerarquías; así salió Pedro Valtierra” (Gallegos, 2011: 354). Finalmente en 1987 Marco Antonio Cruz es el único integrante que sigue perteneciendo a Imagenlatina y con el impulso de Ángeles Torrejón la agencia salió adelante; hasta el 2002, fecha en que cerró definitivamente.

3.7.2 Temblor y el movimiento zapatista, acontecimientos que reflejan el trabajo fotoperiodístico

En el año de 1985 el día 19 de septiembre a las 7:17 de la mañana un temblor con una magnitud de 8.1 (Mw), sucumbió a México, afectado sobre todo al Distrito Federal, los estragos fueron evidentes, grandes edificios colapsados, el metro presentó afectaciones, escasez de agua, incomunicación, desastre, confusión, muerte, duelo; no obstante existía una esperanza después de tal catástrofe, unión, hermandad, compañerismo con un fin rescatar a aquellas personas que quedaron atrapadas en los escombros.

Muchos periodistas pero sobre todo fotógrafos salieron a las calles a cubrir con sus cámaras la magnitud de la catástrofe y el acontecimiento histórico que marcaba en ese entonces a la ciudad, los fotoperiodista en especial, los de *La Jornada* se preocuparon por una manera diferente de cubrir el desastre, de acuerdo con Francisco Mata “por primera vez en un diario mexicano se fotografía más a los actores que al acontecimiento. Se preocupa por más por los damnificados, los actores y los afectados que por el hecho mismo. Ya no es tanto la magnitud de los daños materiales, sino la repercusión social e individual” (Mraz, 1996: 64).

Otro acontecimiento que marco al fotoperiodismo mexicano fue el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el día primero de enero de 1994, fecha que acaparó todos los medios de comunicación puesto que un grupo de indígenas armados del estado de Chiapas, le declaran la guerra al gobierno mexicano y con ello emiten la Declaración de la Selva Lacandona en la cual exigen al gobierno "trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz".

Un grupo de periodistas y fotoperiodistas acuden a cubrir el suceso, cabe mencionar que en esta cobertura confluyen dos generaciones importantes de fotoperiodistas, de acuerdo con el autor Gallegos la tercera generación con la cuarta generación de fotógrafos, estos últimos traen consigo ideas nuevas, inquietudes, compromisos, ideologías, posturas y creatividad, entre los fotógrafos se encuentran: Antonio Turok, Eloy Valtierra, José Núñez, Guillermo Castrejón, Raúl Ortega, Ángeles Torrejón, entre otros no menos importantes.¹²⁹ Cada uno retrató la rebelión en Chiapas desde su propia visión buscando expresar en imágenes aquella realidad en la que se encontraba inmersa la guerrilla, esa realidad de pobreza, de enfrentamientos, de encapuchados contra militares, de dolor, pero también de dignidad, de esperanza, de ideales, de sueños, de cosmovisiones, de tradiciones, de retratos, de todos aquellos que exigían democracia, justicia y paz; dichas fotografías son documentos visuales entrañables que se convirtieron en íconos de resistencia, de acuerdo con Mraz "los fotógrafos que quizá han capturado mejor el espíritu de la rebelión Zapatista son Raúl Ortega y Ángeles Torrejón. Los retratos de Ortega del subcomandante Marcos embalsaman su carácter irreverente [...] Torrejón dibuja con ternura otras realidades de la guerra: la vida diaria entre los zapatistas" (1996: 98-97).

Finalmente el periodismo y el fotoperiodismo giran en torno a los acontecimientos políticos, sociales y culturales que se suscitan en el país. En general según Carlos Monsiváis

¹²⁹ Hare mención de los fotógrafos ya sea de algún medio informativo: como periódicos y agencia o de manera *Freelance*, quienes estuvieron cubriendo el levantamiento armado a través de aquellos meses en los que duró la sublevación Zapatista: Francisco Mata, Maya Goded, Eniac Martínez, Fernando Luna, Graciela Iturbide, Laura Cano, Paula Haro, Omar Meneses, Víctor Mendiola, Ernesto Ramírez, Enrique Villaseñor, Juan Popoca, Cecilia Candelaria, Mariana Yampolsky, Fabián Ontiveros, Matías Ricart, Fernando Castillo, José Ángel Rodríguez, Elsa Medina, Lorenzo Hagerman, Paulo Vidales, Carlos Martínez, Dulio Rodríguez, Carlos Cisneros, Martin Salas, Francio Olvera, Rodolfo Valtierra, José Luis Contreras, Luis Jorge Gallegos, Patricia Aridjis, Julio Candelaria y Ulises Castellanos.

El periodismo crítico sigue a detalle los movimientos básicos de estos años. Así por ejemplo las movilizaciones desatadas por el terremoto de 1985, el entusiasmo generado por la campaña de Cuauhtémoc Cárdenas en 1988, la formación del PRD (de sus orígenes al círculo de las denuncias mutuas), los escasos movimientos sindicales independientes [...] el debate en torno a la salud reproductiva, Chiapas a partir del primero de enero de 1994, el desarrollo del movimiento lésbico-gay (2003: 241-242).

En resumen, dichos acontecimientos marcan las formas y las pautas de hacer fotografía de prensa ya que “el fotoperiodismo ofrece la posibilidad de hacer coincidir los dos polos de la fotografía: la información y la expresión” (Mraz, 1996: 116).

En definitiva, las nuevas generaciones de fotoperiodistas, por tanto, responderán a su época y se verán afectadas por los acontecimientos que fotografiarán pero indudablemente vienen con un bagaje más estructurado ya que traen consigo esta historia del fotoperiodismo en México, de la construcción y del reconocimiento de dicha profesión, de un legado y herencia de los pilares del fotoperiodismo, de una conquista de espacios y de una valoración de su trabajo, esta nuevas generaciones de fotógrafas y fotógrafos son hacederos de nuevas visiones, “ellos encabezan un nuevo grupo con nuevas visiones, con especial hincapié en las nuevas tecnologías y perspectivas del siglo XXI” (Gallegos, 2011 :46).



Marco Antonio Cruz,
Rescate en el edificio
Nuevo León, Tlatelolco,
1985



Marco Antonio Cruz, Conjunto Pino Suárez, 1985



Marco Antonio Cruz, Edificio Nuevo León, Tlatelolco, 1985



Marco Antonio Cruz, Rescate
en el edificio Nuevo León,
Tlatelolco, 1985



Marco Antonio Cruz, Izazaga, 1985



Raúl Ortega, Subcomandante
Marcos, Selva lacandona,
Chiapas 1994



Antonio Turok, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas 1994



Antonio Turok, Chiapas, 1994



Antonio Turok, Chiapas, 1994



Pedro Valtierra, *Mujeres de X'oyep*. Chenalhó, Chiapas, 1998

Capítulo 4

Discursos y prácticas actuales del fotoperiodismo en México

*La fotografía de prensa no es
únicamente un oficio. Es algo
más que una carrera profesional.
Es una forma de vida.
Martin Keene, 1993*

El fotoperiodismo es una actividad especializada del periodismo que tiene como objetivo principal informar por medio de imágenes el acontecer actual en nuestro país. El fotoperiodismo según Eduardo Miranda

Requiere habilidades y técnicas intelectuales, su objetivo inmediato es documentar con imágenes hechos actuales de interés colectivo con el fin de ser publicados en diversos medios de comunicación visual. El periodismo escrito, el diseño editorial y el fotoperiodismo son los pilares de la producción de periódicos y revistas, el fotoperiodismo es también un medio de expresión visual vinculado a la demanda de información de la sociedad, así como un medio de comunicación con lenguaje propio y posibilidades de plantear opiniones. Su objetivo en lo inmediato es documentar y documentar a largo plazo la condición humana en todas sus esferas. Los fotoperiodistas son cronistas visuales de su tiempo.

El fotoperiodismo es el nombre que se le asigna a la profesión ejercida ya sea por un reportero gráfico, un fotógrafo de prensa o un fotodocumentalista.¹³⁰ Actualmente en México a lo largo de los años y a través del trabajo de varios fotógrafos talentosos, la actividad del fotoperiodismo se ha consolidado y profesionalizando.

Cada vez más son los fotógrafos y las fotógrafas que deciden especializarse en el fotoperiodismo y la convierten en un modus vivendi. El fotoperiodismo es una profesión que requiere de un conjunto de conocimientos, capacidades y habilidades especializadas por parte

¹³⁰ De acuerdo con Federico Gama hay un problema en México y este es que “se entiende de una manera muy chata el fotoperiodismo, se piensa que únicamente aquel que está publicando en un periódico es fotoperiodista. Yo trabajo ahora para varias revistas, antes trabajé para algunos periódicos, fui editor en fotografía en algunos periódicos, fui editor de revistas y ahora me dedico a colaborar en diferentes medios, sin embargo, muchos compañeros que se dedican exclusivamente al fotoperiodismo, dirían que yo no soy fotoperiodista, no encajo en este género del todo porque no trabajo directamente en un periódico pero también en las revistas hacemos reportajes”.

de las personas que deciden ejercer dicha actividad. Además de que deben de contar con un perfil en específico y un gusto hacia la fotografía, entre otras características.

Por consiguiente, este capítulo está pensado a modo de exponer en términos generales en qué consiste esta profesión, cómo se constituye, cuáles son los mecanismos de legitimización en México, es decir, escuelas, talleres y espacios de enseñanza, quiénes la ejercen, cuál es el perfil del fotoperiodista, cuál es su labor, cuáles son los conocimientos y la habilidades con las que debe de contar un fotógrafo que decide dedicarse al fotoperiodismo, cuál es el panorama laboral y finalmente cuál es la ética profesional que debería guiar las acciones de un fotoperiodista, por tanto se estudiará cómo se ejerce la profesión del fotoperiodismo en el México contemporáneo desde cinco dimensiones de análisis:

- Perfil
- Campo laboral (campo, labor, condiciones de trabajo)
- Educación formal (saberes)
- Reconocimientos y premios
- Ética (compromiso, ética, satisfacciones)

Es fundamental señalar que la información recaba en este capítulo se obtuvo a través de seis entrevistas realizadas durante los años 2012, 2013 y 2014 a los fotoperiodistas Federico Gama, Víctor Mendiola, Saúl Ruiz, Alfredo Estrella, Eduardo Miranda y a la fotoperiodista Frida Hartz.¹³¹

¹³¹ Véase información sobre los fotoperiodistas al anexo.

4.1 Perfil del fotoperiodista en México

Se entiende como perfil un conjunto de rasgos o características profesionales de una persona en relación con determinada edad, sexo, educación, conocimientos, capacidades, habilidades, dominio de técnicas fotográficas, entre otras. En las siguientes líneas trataré de señalar los atributos con los que debe de contar el perfil de un fotoperiodista, según los datos arrojados por los entrevistados.

Entre los rasgos o características que determina el perfil del fotoperiodista sin lugar a dudas es el gusto por la fotografía, pasión por esta, pero tener pasión por la fotografía asevera Miranda “es tener tiempo disponible, tiene que gustarte la fotografía, no tienes que verlo como una obligación, tienes que verlo como una pasión”, además el o la fotoperiodista debe contar con el perfil de una persona con cierta resistencia mental, con cierta resistencia física, debe de ser una persona ágil, tiene que tener un gusto por viajar, pero en términos de trabajo el cual implica:

Tener en cada viaje el reto de tener mejores imágenes que la competencia, en cada viaje tener el reto de tener imágenes y haberlas enviado primero que todos, que se vean en la circulación nacional o en tu medio, son retos técnicos, retos de experiencia que también habría que ver si tú tienes la capacidad de poder trabajar bajo presión que sería una de las características con las que debe de contar quien se dedique al fotoperiodismo.

El perfil del fotoperiodista indudablemente va a la par de los conocimientos técnicos y prácticos en el ejercicio de la profesión del fotoperiodismo, en tanto, al fotógrafo le debe de interesar el periodismo y el acto comunicativo de informar a través de la imagen, de acuerdo con Mendiola “para ser fotoperiodista primero te tiene que interesar el periodismo”. Otra característica con la que debe de contar el fotógrafo es el tener pasión hacia la fotografía y el fotoperiodismo, Mendiola menciona que el “fotoperiodismo requiere de mucha energía y de mucha pasión”.

Además, el fotógrafo debe contar con ciertos conocimientos técnicos básicos dentro de la fotografía como son el uso de: velocidad, diafragma, enfoque, profundidad de campo, asimismo, debe de contar con habilidades de observación y composición. La composición en ámbitos fotográficos tiene que ver con los conocimientos en encuadre, perspectiva, iluminación, entre otros, esto en el plano técnico según Ruiz, ya en el aspecto práctico el

fotógrafo que empieza a cubrir fotoperiodismo deberá ser preferentemente joven, “porque el fotoperiodismo es como una actividad muy desgastante, es una actividad que requiere doce horas de tu día o más, bajos sueldos, estar resignado a tener un bajo sueldo, disponibilidad total”, asevera Mendiola.

También quien se dedique al fotoperiodismo debe de conocer el entorno de lo que está trabajando y “conocer en manera de lo posible quiénes son los principales políticos en tu país, los temas del acontecer actual que se están discutiendo, conocer un poco la noticia del día a día”, según Estrella. En tanto el fotoperiodista tiene que ser una persona informada del acontecer actual de su país primordialmente, de acuerdo con Miranda:

Ser fotógrafo de prensa no es más que una especialidad de periodismo, no se trata de solo tener dominada la técnica, de saber tomar una buena exposición, una luz correcta, un buen foco, un encuadre, sino que definitivamente lo que aquí te hace ser un fotoperiodista es la parte de la información si tú sabes bien como está la situación, en dónde está la información [...] pero sin duda una persona muy informada y sensible ante el acontecer social que está en el momento.

El fotógrafo que decide trabajar para un medio escrito o electrónico debe de tener claro los distintos géneros que existen dentro de la fotografía de prensa, entre los que se encuentran: la foto noticia, la fotografía deportiva, la fotografía de nota roja, el reportaje, la fotografía documental, el ensayo fotográfico, la fotografía de retrato, entre otros. Es preferente que el fotoperiodista conozca las funciones y las características de estos géneros, Estrella señala que el pretende, no estancarme en un solo evento ni en un tema en específico señala que trata, “de cubrir todo tipo de noticias que abarcan desde lo deportivo, hasta eventos sociales, movimientos sociales, políticos y algunas cosas como reportajes”, es decir, cubrir todo tipo de fotoperiodismo que se genere en México y en otros países.

En tanto y desde una perspectiva de género, podemos observar que el fotoperiodismo en México, ha sido una profesión ejercida por hombres principalmente ya que el perfil requiere de atributos o características sumamente masculinizadas. No obstante, de unos años a la fecha, la participación de las mujeres ha aumentado dentro del fotoperiodismo, las fotografías se han ido empoderando de los distintos espacios de trabajo; apenas hace veinticinco años aproximadamente la profesión del fotoperiodismo estaba dominada por los hombres, pocas

eran las mujeres que se dedicaban a la fotografía de prensa,¹³² entre ellas Christa Cowrie (*Unomásuno*), Elsa Medina, Ileri de la Peña y Frida Hartz (*La Jornada*) eran las únicas mujeres que se encontraban laborando en el departamento de fotografía de los grandes diarios, de hecho estas fotógrafas tuvieron que luchar por un lugar dentro de una profesión hasta ese entonces meramente ejercida por hombres. Frida Hartz desde su propia experiencia relata que en sus comienzos ella “empezó pegada al suelo”, hasta que demostró que era capaz como mujer de tener la posibilidad y la credibilidad de hacer y ejercer los mismos trabajos, las mismas profesiones que los hombres, en este caso refiriéndose a la fotografía de prensa.

Cada una de estas mujeres demostró con su trabajo la capacidad fotográfica con la que contaba la mujer. Poco a poco se ganaron un lugar en el medio y el respeto de sus colegas, no fue un camino fácil se enfrentaron a distintos obstáculos, a pesar de eso, llegaron a ocupar importantes cargos en el diario para el que laboraron. Un ejemplo de ello es Frida Hartz que entre mediados de 1988 y hasta 1995 asume la coordinación de fotografía en el periódico *La Jornada*, comenta que al principio cuando le ofrecen la jefatura de fotografía en *La Jornada* las mismas compañeras le decían —¿vas a tener la capacidad? mejor déjasele a algún compañero, tú crees que vas a poder, no vas a poder—, a lo que Hartz afrontó los retos que conllevaba aceptar la coordinación del departamento de fotografía, para demostrar y demostrarles de lo que era capaz una mujer fotógrafa coordinando dicho departamento; finalmente Hartz señala que “meterme a esto de la profesión del fotoperiodismo cuando no era una cosa de mujeres me marcaba y me obligaba también a ir transformando y a no reproducir”.

Por tanto la labor de estas mujeres fotógrafas en los diarios fue fundamental para abrirse poco a poco espacios, en una de las profesiones que hasta la fecha sigue teniendo una carga de masculinización considerable.

En conjunto y de acuerdo con los entrevistados, hay ciertos atributos y rasgos con los que deben de contar las fotógrafas o los fotógrafos que deciden especializarse en fotoperiodismo,

¹³² Además de la fotografía de prensa, hay otras mujeres que resaltan como fotógrafas, en términos artísticos y de documentalismo a partir de la década de los setenta, la fotografía se consolida y se reinventa gracias al talento de mujeres como Graciela Iturbide, Paulina Lavista, Lourdes Grobet, Yolanda Andrade, Colette Urbajtel, Flor Garduño, Alicia Ahumada, Laura Cohen, Maritza López, Elsa Escamilla y Lourdes Almeida.

si bien no son definitorios sí crean representaciones en relación al perfil del fotoperiodistas, entre estas características se encuentran principalmente gusto y pasión por la fotografía, además de cierta juventud, energía, compromiso, conocimientos técnicos y del lenguaje fotográfico, así mismo deben de conocer su entorno, es decir, estar documentado sobre acontecer social, y en definitiva tienen que conocer las funciones y características de los distintos géneros periodísticos.

4.2. Campo laboral, condiciones y riesgos de trabajo

La labor básica y fundamental para el o la fotoperiodista que trabajan para algún medio es generar imágenes noticiosas “que tenga un interés público o que afecte a un gran número de personas y que se convierta en un hecho comentado y difundido en los medios de comunicación” asevera Gama. El fotógrafo debe estar al tanto de la mejor fotografía aquella que sea publicada, que sea de interés tanto para el medio como para el espectador, la labor del fotoperiodista es hacernos evidente cosas que no vemos cotidianamente, es encontrar los momentos indicados para que las cosas se vuelvan visibles, relevantes, poderosas por medio de la fotografía. Es convertir un suceso particular en algo general y lograr con la imagen un canal para la reflexión, la discusión y la denuncia. En este último radica el deber del fotoperiodista, según Ruiz el deber/ser del fotoperiodista consiste en plasmar en las fotografías la parte “más honesta, ni siquiera la más real, sino la más honesta que tú puedas ser, ese sería el deber/ser para mí”. Otra de las labores primordiales del reportero gráfico, es denunciar las injusticias de las cuales sean testigos respondiendo siempre al principio primordial del fotoperiodismo el cual consiste en hacer evidente a través de una imagen la realidad social.

Una vez distinguidos estos pilares “ideales” del deber ser de un fotoperiodista, es momento de mencionar que actualmente el panorama laboral del fotoperiodismo atraviesa por una etapa complicada, de riesgos, de agresiones contra los medios y los comunicadores, de bajos salarios, entre otras circunstancias, las cuales se expondrá en los siguientes párrafos y tienen que ver con el ejercicio y la labor de la profesión fotoperiodística.

4.2.1 Campo laboral y condiciones de trabajo

Actualmente los espacios de trabajo para los fotoperiodistas son diversos, desde trabajar o colaborar para un medio impreso ya sea periódico o revista de cualquier índole,¹³³ trabajar en las distintas agencias nacionales e internacionales, trabajar para los distintos portales informativos de la web, hasta trabajar de manera independiente, los mejor conocidos *freelance*. Entre una y otra manera de trabajo existen grandes diferencias.

Dentro de los diarios más relevantes de la ciudad de México en específico, se encuentran publicaciones como *La Jornada*, *El Universal*, *Milenio*, *Excélsior*, *Reforma*, *Unomásuno*, *La Razón*, *El Sol de México*, *La Prensa*, *El Gráfico*, *Metro*, *El Financiero*, *El Economista*, *Récord*, *La Afición*, entre otros. Cada uno de los anteriores con una línea y temáticas editoriales muy marcada. Entre las revistas con un perfil exclusivamente periodístico más relevantes en la ciudad de México se encuentran, *Proceso*, *Contralínea*, *Vértigo*, entre otras.

Con respecto a las agencias internacionales de noticias más importantes se encuentran *Associated Press*(AP),¹³⁴ *Agence France Presse*(AFP),¹³⁵ *Reuters*,¹³⁶ entre algunas otras.¹³⁷



¹³³ Dentro de algún medio impreso se encuentran los fotógrafos de plantilla y los contratados los cuales “producen la mayoría de las fotos de un periódico. Mientras que los fotógrafos de plantilla son permanentes en la empresa que, en general, les proporciona el equipo y paga su seguridad social y derechos pasivos, los fotógrafos con contrato son *freelances* que se alquilan para hacer turnos ocasionales o regulares. Tanto los fijos como los contratados son conscientes de los tiempos límite, de las necesidades y del estilos del periódico y de que sus fotografías son exclusivas para ese periódico” (Keene, 1995: 185).

¹³⁴ Es una agencia de noticias de Estados Unidos creada en 1846 que ofrece información en 5 idiomas.

¹³⁵ Es agencia de noticias más antigua en el mundo; fundada en 1835, tiene su sede en París y oficinas en 110 países.

¹³⁶ Esta agencia de noticias con sede en el Reino Unido fue creada en el año de 1851; tiene presencia en más de 200 ciudades y 94 países, suministrando información en más de 20 idiomas.

¹³⁷ Algunos periódicos nacionales utilizan un servicio de fotografías de agencias internacionales. Entre las que se incluyen AP, Reuters y AFP. Estas agencias tienen fotógrafos de plantilla y corresponsales locales en casi todos los países, aunque su número y valía varía de un lugar a otro [...] las fotografías de agencia no son exclusivas, no se toman para llegar en las fechas límite ni cumplir los requisitos de estilo de una publicación concreta, pero puede que sean las únicas disponibles sobre un tema específico” (Keene, 1995: 185).

En cuanto a las agencias de información en la ciudad de México están *Cuartoscuro*, Agencia Fotográfica y Editora (AFE),¹³⁸ *Excélsior*, Agencia de Noticias, *Agencia Proceso de Información (APRO)*¹³⁹ *Agencia Latitudes Press*,¹⁴⁰ entre muchas otras. Con lo que respecta a los portales de internet de noticias cada vez existen más, algunos más consultados que otros y más populares.

El trabajo que tiene que desarrollar un fotógrafo de prensa a diferencia a uno de revista, relata Eduardo Miranda que trabaja en *Proceso* que:

La diferencia entre trabajar en una revista y un diario es abismal, yo le tengo todo el respeto a mis amigos de los periódicos, porque lo que yo hago en una semana ellos lo tienen que hacer en un día, ellos están bajo una presión todos los días tiene que entregar rápido a nosotros nos dan 2 o 3 días para resolver y tienes que hacer un reportaje, ellos solo tienen un día, es mucho más difícil trabajar para un periódico que para una revista es más la presión, aquí tenemos algo de presión ya por él *.com* que es al día, pero, por la revista tenemos un poco más de tiempo/espacio no hay comparación.

Si bien es cierto un fotoperiodista que trabaja para algún periódico cubre más de tres eventos al día, tiene que moverse de punto a punto, algunas veces trabaja más de ocho horas al día dependiendo el evento a cubrir, su ritmo de trabajo es más acelerado puesto que la entrega de sus fotografías tiene que ser al día, al contrario que un fotógrafo de revista, sus fechas de entrega son más prolongadas Miranda menciona que definitivamente “la forma de trabajar para un revista es más desahogada lo cual nos permite hacer trabajos un poquito más allá de lo del día”.

Por lo que se refiere a trabajar en una agencia el fotógrafo Estrella (AFP) menciona que:

Tienes algunas libertades, mayores en tiempo y de temas respecto a los compañeros de los periódicos, debes tener un mayor conocimiento de cultura general y tu *deadline*, es decir, tu fecha de entrega de trabajo es como el mismo día, no es como los periódicos e incluso algunas revistas que hay fotógrafos que dejan dos o tres días sus eventos y ya hasta el último día del cierre lo editan, aquí la edición es casi día a día, eso te lo requiere la misma dinámica de las agencias y una preparación que yo en lo personal creo que deberían tener todos, es saber inglés, saber manejar, saber primeros auxilios que son

¹³⁸ Es fundamental señalar que esta agencia cuenta con un revista llamada *Cuartoscuro* bajo la dirección de Pedro Valtierra surge como “un foro abierto a todos los géneros y a todos los fotógrafos del país, para cubrir la falta de espacios para publicar trabajos de autor. Desde 1994, esta publicación difunde la imagen de calidad” consultado en <http://www.cuartoscuro.com/acerca-de-cuartoscuro/ el 05/04/2014>.

¹³⁹ Visite páginas web <http://www.cuartoscuro.com/>, <http://www.excelsior.com.mx/>, <http://www.apro.com.mx/> consultada el 05/04/2014.

¹⁴⁰ Consulte página web <http://latitudespress.com/store/index.php el 05/04/2014>.

cosas que ya hasta hace 5 años poco menos no lo tomábamos en cuenta, creo que un perfil de un fotógrafo, de un fotoperiodista, debe de tener varias cosas: saber de programas de foto, saber de programas de envío, manejar bien tu cámara, saber de computación, saber de primeros auxilios, saber inglés, tener pasaporte, tener visa, entonces son cositas de sentido común, son tan comunes que no las tenemos eso yo creo que es como básico en un perfil de un fotoperiodista de agencia.

En particular Alfredo Estrella asevera que “trabajar para los franceses es difícil, más siendo latino creo que no dejan de verte como gente de tercer mundo. En general trabajar con los franceses en la agencia es complicado”.

Finalmente, dos fotógrafos, por un lado Federico Gama y por el otro Saúl Ruiz, narran un panorama de cómo es trabajar como fotógrafo *freelance*.¹⁴¹ Gama menciona que él trabaja de *freelance* porque le gusta hacerlo, señala que él busca los medios con los que le interesa trabajar y agrega que como laborando como *freelance* “tienes muchas libertades lo único que no tienes es una seguridad económica, vives al día todo el tiempo, porque no sabes si te van a llamar para hacer un trabajo no sabes si te van a pagar a tiempo porque también esas cosas se dan no en todos los casos”.

En el caso de Ruiz hace referencia que trabajar como *freelance* implica buscar proyectos, buscar en dónde publicar; en tanto ser *freelance* en un principio es algo complicado ya que no te pagan a tiempo o en algunas ocasiones los tiempos de pago son muy tardados en medios.

Llega un momento en donde entras en una dinámica de que ahorita estoy viviendo de lo que hice hace seis meses, depende de qué tan bien te vaya, llega un momento en el que agarras proyectos nuevos grandes, vives de eso y puedes hacer cosas, pensando en que quizás esto no me lo van a pagar o esto lo vendo en algún medio aunque me lo paguen muy poquito pero es algo que uno quiere hacer entonces es una mezcla de todo eso de relaciones públicas, uno tiene que hacer equipo con gente que escriba si te llevas bien con ellos si se entienden, salen mejor las cosas entonces, esa es otra parte del trabajo.

¹⁴¹ Para Keene “casi todos los *freelance* tiene una serie diferente de clientes y una forma distinta de hacer las cosas. Algunos trabajan casi exclusivamente para la prensa nacional, otros, para varios periódicos locales. Hay quien trabaja solo mientras que otros encuentran útil tener un contacto, formal o informal, con un reportero independiente [...] como *freelance* se tiene que tomar el pulso de la zona, saber todo lo que está ocurriendo y buscar constantemente la forma específica de fotografiar la historia para hacerla más interesante para los periódicos nacionales. Es importante saber cuál es la noticia del día en el plano nacional y ver si puede tener alguna relación con la gente o con los acontecimientos de la zona en la que se trabaja” (1995: 227).

Finalmente concluye recomendando que un *freelance* debe de hacer fotografías, informarse, administrarse, ahorrar y sobre todo “que busque la manera de estar haciendo cosas creo que la vigencia es muy importante para un *freelance*”.

Ahora bien respecto a las condiciones de trabajo en las que actualmente se encuentra el fotoperiodismo es evidente que atraviesa por un contexto difícil a nivel salarial, ya que el sueldo que reciben los fotoperiodistas en México cuando trabajan para algún medio en algunas ocasiones es muy bajo ya que en el medio no incentiva, no motiva y no paga bien a sus fotógrafos de planta, Mendiola señala que:

las condiciones de trabajo son de explotación, a nivel general salvo algunas excepciones que pueden ser *La Jornada*, *El Reforma* y *Proceso* sé que son los que tienen los mejores sueldos yo creo que son sueldos medios, que están bien, de ahí para abajo te vas a topar con que incluso el mismo *Reforma* no hay un tabulador, cada fotógrafo se arregla con el editor para ver qué sueldo le dan pero en lo general todos los sueldos son bajos y si te vas a *El Universal* tiene sueldos bajísimos, *La Prensa*, no sé, pero te puedo decir que un sueldo bajo para un fotoperiodista que está en chinga y que le pagan \$10 000, eso es un sueldo bajo, porque está trabajando más de 8 horas, porque está en disponibilidad en una profesión con riesgo.

Con lo que respecta para Miranda la situación salarial depende de la falta de interés de los distintos medios, infiere que “las empresas no están valorando a sus fotógrafos de prensa la mayoría de los casos yo creo que un 70% de los casos los fotógrafos siguen ganando como si fuera un oficio y no una profesión los fotógrafos siguen ganando menos que los reporteros escritos y eso tiene que ver mucho con la condición”.

Desde su perspectiva Gama señala que cuando él trabajo para algunos diarios la situación salarial de los fotoperiodistas se enfrentaba con que existían ciertos toques de lo que ganaban de ese toque asegura no “pasamos en algunos casos rompíamos esos toques, pero fueron casos muy específicos normalmente ganabas lo que ganaba un reportero”, en contraste concluye “el reportero va a crecer y tú te quedaras ahí toda la vida, porque no tienes un escalafón mayor”. Es decir el fotoperiodista seguirá siendo fotoperiodista o en dado de los casos llegará a ser editor del departamento de fotografía en alguno medio, posiblemente no llegue más allá.

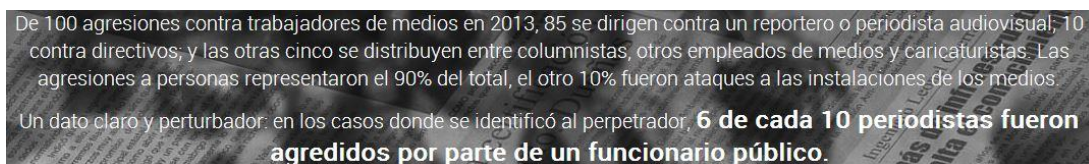
Por el contrario, así como hay lugares en donde el salario es bajo hay otros medios que el salario es justo y adecuado al trabajo que desarrolla un fotoperiodista, comenta Miranda que en su caso como fotógrafo de *Proceso*:

es muy bueno, es muy generoso, yo llevo aquí 10 años porque es un empresa que me permite hacer prácticamente lo que yo quiera en lo mejor de los sentidos, tengo una libertad de trabajo que no podía tener yo creo en otro medio, no tengo línea, confían en mi trabajo, confían en que entregue la fotografía adecuada, confían en mis conocimientos, confían en mis capacidades y no solo en las mías en las de mis compañeros entonces eso es algo que se agradece mucho trabajando en una empresa que tú te sientas a gusto y es una empresa con la que contamos con la mayor parte de los beneficios de ley y también somos de los poco medios con un salario digno.

Bajo estos distintos escenarios de trabajo y desde la perspectiva de estos fotógrafos que de viva a voz lo relatan, brindan un panorama general de lo que implica trabajar para algún un diario, para una agencia o de manera independiente y las condiciones de trabajo a nivel salarial, es evidente que en México existen distintos medios de comunicación los cuales representan espacios de trabajo para los fotoperiodistas, sin embargo, algunos de esos medios no brindan un pago digno, esto representa que los fotoperiodistas no reciban un salario justo por la profesión tan demandante que están realizando. Por tanto las problemáticas a la que se enfrentan los fotoperiodistas son distintas desde medios de trabajo en algunas ocasiones inestables, bajos salarios, hasta riesgos inminentes al ejercer su profesión.

4.2.2 Riesgos de trabajo

Para describir los riesgos por los cuales atraviesa el fotoperiodismo en México, en primera instancia comienzo por hacer mención de cifras fuertes que revelan las agresiones y los actos de homicidio que han sufrido los periodistas en general en el país; de acuerdo con la organización de ARTICLE 19 la cual trabaja en la defensa del derecho a la libertad de expresión¹⁴² señala en su informe anual que en México durante el año del 2013 se registraron 330 agresiones contra periodistas, trabajadores de prensa e instalaciones de medios de comunicación, el 2013 fue el año con más agresiones documentadas desde 2007, añade que en México se agrede a un periodista cada 26.5 horas.



De 100 agresiones contra trabajadores de medios en 2013, 85 se dirigen contra un reportero o periodista audiovisual; 10 contra directivos; y las otras cinco se distribuyen entre columnistas, otros empleados de medios y caricaturistas. Las agresiones a personas representaron el 90% del total, el otro 10% fueron ataques a las instalaciones de los medios.

Un dato claro y perturbador: en los casos donde se identificó al perpetrador, **6 de cada 10 periodistas fueron agredidos por parte de un funcionario público.**

¹⁴² En palabras de Alfredo Estrella “ARTICLE 19” es una organización fundada en Londres creo que por ahí de los 80, su sede está en Londres y ellos tiene oficinas en varios países, la oficina de México, coordina México y Centro América y vela por la protección de los periodistas, por la defensa de que los periodistas puedan trabajar libres”.

De acuerdo con el informe:

la información recabada por ARTICLE 19 permite corroborar que son autoridades gubernamentales quienes están detrás de la mayoría de los actos de intimidación, amenaza y agresión de quienes ejercen el periodismo en México, quienes se encuentran en el frente de la libertad de expresión en este país. Las autoridades agreden de un lado, el crimen organizado asesina del otro. En medio, quienes ejercen el periodismo en México. En tres de los cuatro casos de periodistas asesinados en 2013 se identificó a la delincuencia organizada como principal perpetrador.

Dichas agresiones en distintos casos fueron cometidas por funcionarios de distintos niveles de gobierno, las agresiones documentadas incluyen amenazas, actos de intimidación, detenciones arbitrarias, secuestros y los asesinatos de cuatro comunicadores Jaime González Dominguez (Ojinaba Coahuila), Daniel Alejandro Martínez Bazaldua (Saltillo, Coahuila), Mario Chávez Jorge (Ciudad Victoria) y Alberto López Bello (Oaxaca, Oaxaca) mencionar el caso de Goyo, tres de los cuatros asesinatos documentados se le adjudicaron al crimen organizado; según el reporte el problema de la violencia contra la prensa se concentra en los estados de Veracruz, Chihuahua, Coahuila y Tamaulipas, las agresiones a la prensa aumentaron considerablemente en el Distrito Federal, Oaxaca, Michoacán, Guerrero, Tlaxcala, Baja California y Zacatecas. En el Distrito Federal en específico añade el informe se atestiguaron agresiones y detenciones contra periodistas que cubrían protestas en las calles, en 2013 se documentaron un total de 34 agresiones contra periodistas, el mayor número desde 2007.¹⁴³

Es importante mencionar el caso del reportero *freelance* veracruzano Gregorio Jiménez de la Cruz, quien laboraba principalmente para los diarios *NotiSur* y *El Liberal del Sur* el cual fue secuestrado el 5 de febrero del 2014 y seis días después fue hallado sin vida en una fosa clandestina; en tanto, las investigaciones por parte de las autoridades correspondientes señalaron que el homicidio de Gregorio fue perpetrado por cuatro integrantes de una banda de secuestradores y asesinos que cobraron 20 mil pesos, la autora intelectual del delito según las autoridades fue Teresa de Jesús Sánchez Cruz, quien ordenó matarlo por diferencias personales y familiares, no obstante existen diferentes inconsistencias en el caso, varios

¹⁴³ Datos recabados de la página de internet de la organización ARTICLE 19 <http://informe2013.articulo19.org/>, <http://informe2013.articulo19.org/introduccion.php> y <http://informe2013.articulo19.org/page-agresiones.php>. Véase en línea el informe completo, consultado el 01/04/2014.

medios informativos¹⁴⁴ señalaban que Gregorio fue asesinado por motivos de su labor periodística.¹⁴⁵ El caso de Gregorio ha causado indignación y se ha clamado justicia por parte del mismo gremio periodístico.¹⁴⁶

Cabe señalar que el estado de Veracruz es considerado por mucho el lugar más inseguro para ejercer el periodismo, de acuerdo con el informe de ARTICLE 19 “se ha asesinado a 10 periodistas desde enero del 2011; simultáneamente las agresiones contra periodistas crecieron dramáticamente, al pasar de tres en 2012 a 14 en 2013”,¹⁴⁷ a estos datos hay que sumarle el asesinato de Gregorio en 2014.

Evidentemente estas cifras son crudas y alarmantes, develan un panorama de inseguridad y de violencia en el que se encuentra sumergido el país respecto a la libertad de expresión y al ejercicio profesional del periodismo. La situación de amenazas e intimidaciones a los periódicos y medios informativos en la web han provocado el cierre definitivo de algunos portales en internet,¹⁴⁸ censura, e inseguridad; las agresiones contra los periodistas han ocasionado la disminución del ejercicio profesional, miedo, autocensura, además de que su vida cambia a raíz de las amenazas y agresiones así como su actividad laboral en algunos de los casos no vuelve a ser la misma. De manera puntual Hartz reflexiona en torno a los riesgos que implica el ejercicio del periodismo asegura que:

los riesgos han sido los mismos justamente a los que ahora se están dando, claro acrecentados, el crimen organizado es una parte, pero no solo es ese, no todos los periodistas están siendo asesinados por el asunto de narcotráfico en realidad los periodistas están siendo asesinados por lo que no les conviene, a ¿quién no les conviene? a gobernantes y a empresarios; quienes están diciendo lo que verdaderamente es a los hay que eliminar, verdaderamente los eliminan, los matan

¹⁴⁴ Revise nota periodista en la dirección <http://www.animalpolitico.com/2014/03/que-se-investigo-y-que-se-omitio-en-el-asesinato-de-gregorio-jimenez/#axzz3112DSGxE>, consultado el 20/05/2014.

¹⁴⁵ Revise informe en línea titulado *Gregorio: Asesinado por informar* en <http://es.scribd.com/doc/213509637/Informe-Gregorio>, consultado el 20/05/2014.

¹⁴⁶ En fechas recientes un grupo de periodistas y fotoperiodista organizaron el evento FotoXGoyo en la cual convocaban a fotógrafos a donar una fotografía para subastarla y con ello apoyar económicamente a la familia de Goyo, la colecta fue todo un éxito. Visite página web <https://fotoxgoyo.jux.com/>, consultada 20/05/2014.

¹⁴⁷ Dato extraído de la página <http://informe2013.articulo19.org/introduccion.php>, consultado el 20/05/2014.

¹⁴⁸ Es el caso del portal “*Ojinaga Noticias* tras el asesinato de Jaime González, su director. Tomé la decisión de cerrar el portal, informé el editor web del portal, debido a que tenía mucho miedo de las consecuencias que pudiera tener contra mi persona” información consultada en la página <http://informe2013.articulo19.org/page-agresiones.php>, consultado el 20/05/2014.

desaparecen en esos términos estamos peor, no hay estado derecho, ni libertad de expresión, no hay derechos humanos eso es lo que en realidad pasa.

Lo que Hartz asevera justamente tiene que ver con los datos expuestos en el informe de ARTICLE 19, el periodista es atacado, intimidado y en casos asesinado por altos mandos políticos. Miranda menciona que:

una de las peores etapas que está pasando el periodismo en general con compañeras, con compañeros escritos, con compañeros y compañeras gráficos que han perdido la vida ejerciendo su valor y lo más doloroso de todo esto también que es la pérdida, son las calumnias que se levantan para justificar su deceso y generar todo eso en un problema de pleitos personales cuando todo viene en el mismo paquete, que es la violencia contra quien está ejerciendo el derecho a la información.

En tanto y con base a las cifras se puede afirmar que actualmente el periodismo es una profesión que conlleva demasiados riesgos en el momento de ejercer la labor informativa.

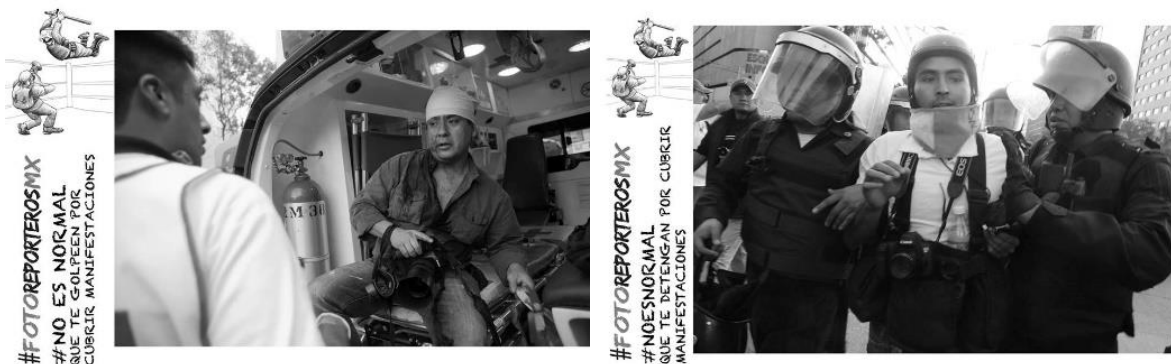
En el caso específico del fotoperiodismo el panorama laboral es el mismo, asevera Gama que la “profesión está considerada de alto riesgo por la situación en la que vivimos de violencia”, Mendiola señala que “en estos momentos es una de las actividades más riesgosas en este país”, Estrella menciona que “la violencia hacia el fotoperiodismo es cada vez más común”, Miranda dice que el fotoperiodismo “está pasando por una de las peores, no es una época tranquila del fotoperiodismo; el precio de informar ha sido muy caro para muchos compañeros que han perdido la vida ejerciendo su trabajo, nunca se había convertido el fotoperiodismo en una actividad tan peligrosa en México como lo está siendo ahora”.

Un caso específico de agresión contra fotoperiodistas en la ciudad de México y que causó revuelo dentro de los medios, el gremio y las distintas plataformas de redes sociales y portales de internet, fueron los actos violentos que sufrieron 19 fotoreporteros (agencia, periódicos y *freelance*), fueron agredidos, en su mayoría por policías uniformados de la SSP-DF o vestidos de civil, mientras los fotógrafos realizaban su labor informativa en la marcha conmemorativa del 45 aniversario del 2 de octubre del 2013. Fueron aproximadamente 19 fotoperiodistas agredidos ese día según los registros (véase tabla 1 al anexo). Dicha circunstancia llevó a los fotoperiodista agredidos a organizarse a exponer y denunciar los casos de agresión en redes

sociales¹⁴⁹ y exigir enérgicamente al gobierno a que se investigue y sancione a los responsables y que los policías sean capacitados y entrenados con protocolos para garantizar el trabajo de la prensa, además de exigir a las autoridades las garantías necesarias para llevar a cabo su labor informativa y de registro, es decir su derecho a informar. En la página de Facebook de *Fotorreporteros MX* se desplegó un comunicado el cual exigía a las autoridades capitalinas las garantías necesarias para realizar su función informativa y hacen mención que:

los fotoperiodistas como comunicadores desarrollan su trabajo en la calle, ellos capturan de primera mano las imágenes, ellos son los ojos de los lectores que reclaman información, inmediata veraz y objetivamente, y bajo ninguna circunstancia se justifica la agresión de que han sido objeto los que cubrían la manifestación, no solo fueron impedidos de capturar imágenes sino algunos de ellos sufrieron agresiones físicas por parte de policías auxiliares y elementos del cuerpo de granaderos, y en casos más graves han sido detenidos y privados de su libertad.¹⁵⁰

El fotoperiodista Alfredo Estrella durante la entrevista realizada señaló que hay una polémica en torno a lo que aconteció el 2 de octubre y expone que ese día los granaderos estaban de



¹⁴⁹ Días después de las agresiones se subió un video a YouTube en el canal de *Prensa Libre México* titulado “Voces de periodistas mexicanos tras las agresiones en la marcha del 2 de octubre”: <https://www.youtube.com/watch?v=JiuxIb5mEh8>, en la información adicional del canal se menciona que una parte de los testimonios son las voces de integrantes de Fotorreporteros MX, un colectivo conformado hace unos meses a raíz de los abusos crecientes hacia la prensa en las manifestaciones.

La idea de este video colectivo surgió de manera espontánea y es el resultado de un trabajo entre periodistas de diversos medios tradicionales y alternativos del país, que para este caso hablamos a título personal y de manera independiente.

Nuestras exigencias son tres principalmente: que se respete el derecho a informar y estar informado, un derecho universal y constitucional; que se castigue a los responsables de las agresiones, y que los policías estén capacitados para garantizar el trabajo de la prensa. Los hechos ocurridos el 2 de octubre son parte de una escalada de violencia en las protestas en la capital mexicana, una situación que se vuelve más preocupante en un contexto de inseguridad para ejercer nuestra profesión, con 86 periodistas asesinados y 17 reporteros desaparecidos en la última década, de acuerdo con Reporteros Sin Fronteras. Nos inquieta que estas agresiones a periodistas puedan “normalizarse” y convertirse en una práctica recurrente. Página consultada el 02/04/2014.

¹⁵⁰ Documento publicado en el perfil de Facebook de Fotorreporteros Mx titulado “Fotorreporteros Mx rechazamos la violencia”.

un lado, un grupo de entre 200 y 300 periodistas o personas con cámara estaban en medio entonces que sucede:

tú ya estás alterando la atmosfera la barrera la hacían los medios, la gente de cámaras y muchos de ellos no eran fotoperiodistas o gente que trabajaba en medios, era el ciudadano que en su derecho de informar, el estudiante, el maestro quien sea con un dispositivo móvil le estaban haciendo un registro video o foto, entonces qué pasa de esos 300 con cámara 50 son periodistas o 50 se dedican a documentar de manera regular o profesional, los otros 250 quién los controla pues nadie y qué pasa que todo el mundo te puede argumentar pues si es mi derecho estoy en la calle y es un evento público y tienen razón, pero están alterando ya la escena, ¿cómo la están alterando? porque ellos mismos formaron un escudo entre esos manifestantes y los granaderos entonces no se podían enfrentar unos con otros porque en medio habían 250 personas con su cámara y es realmente complicado trabajar así, entonces yo como lo vi destruyeron muchas cámaras, robaron mucho equipo, detuvieron mucha gente sí, pero porque la gente se atonta y se aloca a tomar fotos y videos en realidad mucha gente cree que esto es fácil pero la verdad no hay que tener un conocimiento de que está sucediendo. En donde esta uno parado hay que mirar alrededor ver los distintos actores y en base a eso haces un análisis muy rápido: después viene la represión viene la violencia y en medio de eso pues la policía la mayoría de veces agarra parejo si a nosotros como fotoperiodistas que nos identificaron nos pegaron a los que ni siquiera se identificaron porque no podían identificarse no tenían ningún medio que los respaldara con mayor razón los iban a golpear y no lo estoy justificando.

Alfredo Estrella desde su visión, análisis y a manera de reflexión como fotoperiodista relata un panorama general de lo que percibió ese día y de la importancia de no alterar la escena a retratar.¹⁵¹

No obstante, lo anterior no justifica la violencia ejecutada por los cuerpos policiacos contra los fotoperiodistas y contra su equipo.¹⁵²

¹⁵¹ Es importante señalar que durante la entrevista Estrella hizo mención sobre la función del gremio de fotoperiodistas relata que actualmente tendría que estar más unificado en cuestiones de seguridad, “no vamos más lejos la semana pasada alrededor de 25 a 30 fuimos agredidos la mayor parte por policías el 2 de octubre y apenas es cuando medio nos juntamos, entonces la función tendrá que ser en lugar de estarnos jodiendo por envidias, por si dijo algo de mí, si no me gusta su trabajo, creo que eso deberían dejarlo aparte y ser un verdadero gremio juntarnos tal vez sin hacernos amigos todos eso es imposible si pelear por cosas comunes muy básicas”. Por lo cual el gremio que más o menos existe en México debería organizarse y según Mendiola deberían “exigir mejores salarios y exigir alternativas dentro de su medio”. Más adelante agrega que “como el gremio existe en nombre, pero el gremio de los fotoperiodistas actualmente, no están aglutinados, no están generando una forma propositiva, creativa crítica, de hacer fotoperiodismo, están respondiendo a necesidades empresariales de tiempo de productividad yo lo veo desde afuera y lo veo así”.

¹⁵² En la actualidad, muchos ciudadanos, graban videos y toman fotografías en ciertas circunstancias ya sea de violencia, agresión, injusticia o algún acontecimiento que deseen visibilizar o denunciar. Las redes sociales como Twitter y Facebook, entre otras, se han convertido en uno de sus principales aliados dado a él gran impacto que se genera en estas redes y a la inmediatez de la información “cada vez es más difícil que la información se

Por todo lo anterior, es evidente que la profesión tanto de los periodistas como la de los fotoperiodismo a traviesa por un riesgo inminente, es fundamental que el estado mexicano brinde, establezca y ejerza leyes precisas que garanticen la integridad y con ello brindar un panorama laboral más alentador y más seguro para quienes ejercen el periodismo y el fotoperiodismo actualmente.

4.2.2.1 Cursos y talleres de capacitación para fotoperiodistas en situaciones de riesgo

Es fundamental que los fotoperiodista cuenten con una serie de conocimientos basados en cómo actuar ante situaciones de riesgo, qué hacer en una cobertura de riesgo y cómo hacerlo y qué medidas de seguridad seguir; algunos fotoperiodista reciben capacitaciones ya sea desde el medio para que el trabajan, de parte de algunas organizaciones o de manera independiente.

Por una parte, Alfredo Estrella relata que tanto organizaciones como ARTICLE 19, junto con la fundación de talleres de la World Press Photo (WPP) “nos convocaron a un grupo de fotoperiodistas hace un par de años para tomar un taller, para que nosotros a su vez replicáramos ese taller en primeros auxilios con la Cruz Roja y que entre nosotros como fotoperiodistas intercambiáramos los distintos puntos de vista y las experiencias de las coberturas”. Una de las últimas reuniones fue en el mes de octubre del 2013 en Cholula



Puebla como parte del programa de WPP y ARTICLE 19 México-Centroamérica en el Curso de Seguridad Protección y Supervivencia para fotoperiodistas en zonas de riesgo que se impartió durante el Sexto Encuentro Fotográfico México 2013, en dicha reunión asistieron los fotoperiodistas (obsérvese la fotografía), Fernando Brito,

oculte. La ciudadanía está cada vez más atenta de lo que hacen sus pares o sus gobernantes. Las redes sociales han permitido la democratización de los flujos de información, y con ello, se ha empoderado a la sociedad y a los individuos. La denuncia ciudadana en tiempo real ha llegado para quedarse, y con ello, la posibilidad de tener respuestas inmediatas a las situaciones que anteriormente quedaban en la sombra y el desconocimiento. Sigamos como sociedad promoviendo la difusión y la apertura en la información, de esto depende que las situaciones que nos molestan, nos indigna o nos afectan, empiecen a dejar de ocurrir” (Palacios, 2013).

Mauricio Palos, Guillermo Arias Camarena, Rafael Durán, Mario Vázquez de la Torre, Alfredo Estrella, Marcela Zendejas, y Emmanuel Laurean.¹⁵³ Dichos talleres añade Estrella “son gratuitos para los fotoperiodistas, si es difícil tienes que aprender muchas cosas y quitarte esa maña y ese vicio que tenemos de ya lo sé todo no me pasa nada y yo sé cómo y sé por dónde es un error eso” este taller les brinda las herramientas necesarias para actuar en una situación de riesgo, a su vez, ellos son replicadores de la información obtenida durante el taller y cada uno de los integrantes lo transmite entre los diferentes espacios en los que se desenvuelven.

Por otra, Eduardo Miranda menciona que dentro de la revista *Proceso* los fotoperiodistas han recibido algunas pláticas de recomendaciones de seguridad además de que en dichas pláticas se discuten las formas de cómo abordar la información sin correr tanto riesgo para los gráficos; señala que los fotógrafos de la revista no han tomado unos cursos formalmente, solo han:

tomado pláticas con gente que tiene experiencia en el ramo de coberturas internacionales en zona de conflictos donde prácticamente la recomendación es no hacer fotografías si las cuestiones de seguridad son muy malas, no obstante, los fotógrafos de la revistas *Proceso* han tenido muchas coberturas muy difíciles aunque no hayamos salido del país para temas de zonas de desastre, si hemos tenido que participar aquí en coberturas que tienen que ver con narcotráfico y pues nadie nos enseñó sino que hemos aprendido de ensayo y error y a través de la dirección de la revista a tener un punto de acuerdo para aprender a cubrir zonas de narcotráfico o en zonas armadas. Entonces no hay un curso formalmente existen cursos a nivel internacional que se dan en Washington que son los más recomendables.

Los fotoperiodistas establecen ciertos límites en el momento de cumplir con su labor informativa cuando saben que están frente a una situación que implica algún riesgo, Mendiola señala que en el momento en el que el fotógrafo siente que está en peligro de ser lastimado y que lo amenacen, debe irle midiendo, eso ya te lo da las tablas, es decir, la experiencia, finalmente agrega que tienes que tener experiencia para establecer esos límites, la experiencia se hace en base a los errores que cometes.

¹⁵³ Información y fotográfica recabadas del Facebook Click Taller <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=191088294402473&set=t.100005039100189&type=3&theater> el 20/04/2014.

El fotógrafo Estrella menciona que los límites tienen que ver con “prepararnos de saber medir los riesgos, de saber medir hasta qué punto entrar, hasta qué punto me retiro este trabajo cuando estas en una situación de riesgo la adrenalina esta al tope entonces te haces adictivo te haces tan adictivo que a veces se te olvida que tienes que cuidarte”.

En tanto, Miranda señala que los fotoperiodistas se ponen los límites cuando realizan un análisis y evaluación constante “de los hechos a partir de las circunstancias”, afirma que no se puede jugarle al héroe:

no tiene caso que vayas más allá de los límites que tú consideres más seguros porque pones en riesgo tu vida, tu seguridad y la cobertura y pasa a ser del investigador a ser la nota del que está buscando información y bueno nunca es recomendable ser nosotros la nota, entonces siempre tratamos de medir o hay reglas para esto, yo creo que cada caso cada que estas en el lugar es una evaluación constante de las circunstancias.

Es importante señalar que ninguna fotografía vale la vida del fotoperiodista, como profesional debe de saber medir los riesgos y tener el conocimiento de cómo actuar ante una situación que infiera algún peligro, por tal motivo es fundamental que el fotoperiodista reciba talleres focalizados en las medidas de seguridad necesarias para afrontar coberturas de riesgo, es decir, deben de saber cubrir distintos escenarios como lo son las marchas, enfrentamientos,

Taller de seguridad para cobertura de marchas y movimientos sociales CIUDAD DE MÉXICO

Protocolo de Seguridad.
Manifestaciones, movimientos sociales y desastres naturales.
Práctica de cobertura.
Asesoría Jurídica.

GRUPO 1: 29 NOVIEMBRE
GRUPO 2: 30 NOVIEMBRE

El curso se impartirá de 8 am a 6pm
Es totalmente gratuito

#FOTOREPORTEROSMX CIERRE DE INSCRIPCIONES 18 DE NOVIEMBRE

narcotráfico, balaceras, zonas de desastre, entre otros, un ejemplo de ello es el taller de seguridad para cobertura de marchas y movimientos sociales que se impartió los días 29 y 30 de noviembre del 2013 en la ciudad de México, por parte de las asociaciones de ARTICLE 19 y Fotoreporteros Mx.

4.3 Educación formal y saberes: escuelas, talleres y diplomados sobre fotoperiodismo

En la actualidad en México no existe una formación a nivel licenciatura en Fotoperiodismo, únicamente se imparte la licenciatura en fotografía en la Universidad Veracruzana que tienen un carácter general y no orientado a la actividad periodística. En este mismo ámbito dela

formación en la actividad fotográfica en general la Escuela Activa de Fotografía¹⁵⁴ en la ciudad de México y en sus diferentes planteles (Estado de México, Cuernavaca, Querétaro, León) es considerada una de las escuelas más prestigiadas y especializadas en la enseñanza de Fotografía (véase al anexo planes de estudio).

Algunas de las carreras de Periodismo y Comunicación¹⁵⁵ que cuentan en sus planes de estudios con las asignaturas de fotoperiodismo y fotografía se encuentran:¹⁵⁶ la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la licenciatura de Comunicación y Periodismo que entre sus asignaturas de formación complementaria están las optativas de fotoperiodismo y fotografía publicitaria y artística, el Tecnológico de Monterrey (TEC) con la licenciatura en Periodismo y Medios de Información en donde en el sexto semestre se imparten el curso de Fotoperiodismo, la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) tiene la licenciatura en Periodismo y en el cuarto semestre esta la materia de fotografía periodística, la Universidad Regiomontana (UR) cuenta con la licenciatura en Periodismo en el tercer tetramestre, cuentan con la materia de fotoperiodismo y teoría de la imagen, la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) tiene la carrera de Ciencias de la Comunicación y en el tercer semestre tiene la asignatura de fotografía digital y en el séptimo semestre fotoperiodismo. Finalmente la Escuela de Periodismo Carlos Septién García dentro de la licenciatura de Periodismo se imparte en el tercer semestre fotografía I y en el cuarto semestre fotografía II.¹⁵⁷

Es importante señalar que dentro de los planes de estudio de algunas de las Universidades antes mencionadas ya incluyen específicamente la asignatura de fotoperiodismo unas de manera curricular y otra como materia optativa, un ejemplo de ello es la Licenciatura en Comunicación y Periodismo de la UNAM, en donde el objetivo general es: aplicar las

¹⁵⁴ Los egresados de dicha escuela reciben un: diploma de la Secretaría de Educación Pública con la especialidad en fotografía, además de un diploma por parte de la institución con 39 años de respaldo.

¹⁵⁵ En la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) cuenta con la licenciatura de Comunicación y Cultura, la cual tienen las materias optativas referentes a periodismo y fotografía como Periodismo escrito: géneros informativos, Periodismo literario y de investigación, Fotografía básica y Práctica fotográfica.

¹⁵⁶ Los criterios con los cuales se eligieron a las universidades son aquellas instituciones que cuenten con la licenciatura de Periodismo o Comunicación y que entre sus materias optativas impartan la asignatura de fotoperiodismo y fotografía.

¹⁵⁷ Véase (tabla 2) al anexo de los planes de estudios de cada una de las universidades y escuelas antes mencionadas. Cabe señalar que revisión se realizó durante el año 2014.

técnicas fotográficas en la elaboración de imágenes periodísticas, los objetivos particulares son:

- Identificar los diferentes géneros fotográficos.
- Analizar el proceso histórico del fotoperiodismo.
- Conocer y aplicar las principales técnicas, principios de composición y aspectos legales en la práctica del fotoperiodismo.
- Poner en práctica los diferentes procesos para la manipulación de la imagen fotográfica.

Entre los temas se encuentran:

1. Conceptos fotográficos
2. Evolución del fotoperiodismo. Fotografía documental
3. La práctica del fotoperiodismo
4. El tratamiento de la fotografía de acuerdo con distintas fuentes
5. Manipulación de la imagen
6. Elaboración de exposición, portafolios o carpeta (véase tabla 3 al anexo)

Es claro que a lo largo de un semestre la materia optativa pretenden abarcar tanto cuestiones técnicas, históricas, prácticas en el terreno de la fotografía y el fotoperiodismo, así como brindarle al estudiante herramientas indispensables para la elaboración de un portafolio o carpeta de su trabajo fotográfico. Sin duda estas asignaturas brindan al estudiante un acercamiento general sobre el fotoperiodismo teóricamente hablando, la práctica solo se adquiere en el día a día en el ejercicio de la profesión.

Actualmente hay un auge de talleres, diplomados y cursos especializados en fotoperiodismo que imparten algunas instituciones educativas, centros culturales, medios de comunicación, así como algunos fotógrafos de manera independiente,¹⁵⁸ cabe resaltar que varios son los fotoperiodistas en activo que imparten algunos cursos a estudiante interesados en el tema, es el caso de Alfredo Estrella quien señala que esta dando un taller de fotoperiodismo extracurricular en la Facultad de ciencias políticas de la UNAM, entre los temas que se abordan en dicho taller se encuentran “cómo elaborar un discurso fotográfico, como se

¹⁵⁸ De acuerdo con Eduardo Miranda en México como en otros países se está buscando aprender a cómo hacer buenas fotografías y en base de que no hay escuelas oficialmente de fotoperiodismo, es que muchos fotógrafos de prensa con cierta trayectoria profesional han decidido dar por su cuenta, parte de su experiencia encapsulada en algún taller.

estructura una imagen en el fotoperiodismo, los distintos encuadres, los ángulos, la regla de tercios, cosas muy básicas, entre otros temas”.

Con apoyo de la revista *Proceso* y en su sexta edición el 10 de marzo del 2014 comenzó el 6° taller básico de fotoperiodismo dedicado exclusivamente a estudiantes de comunicación y carreras afines, este taller es coordinado por el fotoperiodista en activo Eduardo Miranda quien menciona que el taller básico está dirigido a quienes piensan hacer fotografía a quienes comienzan adentrarse en el periodismo, en el cine, en las empresas de comunicación todo lo que tenga que ver con comunicación visual en diseño gráfico, este tipo de taller lo enfocamos exclusivamente a estudiantes de comunicación, de periodismo, de artes visuales, de diseño gráfico y carreras afines. De hecho para Eduardo el taller le parece una buena oportunidad para que los jóvenes tengan espacios en donde continuar estudiando fotoperiodismo.

El taller ha tenido año con año mucho interés y éxito entre los estudiantes, ya que es un sitio hecho e impartido por fotoperiodistas¹⁵⁹ ante la necesidad de brindar lugares de formación y de profesionalización para los futuros fotógrafos de prensa. Miranda argumenta que no hay un proyecto formal de academia de *Proceso* pero si hay una propuesta de iniciativa de reporteros gráficos para realizar talleres ante esta demanda tan excesiva que hay por parte de las nuevas generaciones de poderse profesionalizar.

Dentro del taller los alumnos empiezan a ver desde “historia del fotoperiodismo, además de los conocimientos básicos de fotografía digital, cuestiones sobre la profesión, es decir, hay pláticas en donde se abordan temas de cómo es el fotoperiodista, qué perfil debe de tener el fotoperiodista, así también, se imparten temas como la ética en el fotoperiodismo y finalmente se ven cuestiones de edición desde cómo aprender a editar, cómo aprender llegar a la oficina y tener 200 fotografías de un evento, cómo seleccionar las mejores fotografías, cuál sería la mejor fotografía para tu página, tu periódico, tu revista o tu libro, hasta cómo editar y cómo sacar la mejor fotografía”, por tanto, Eduardo dice que “en el taller tratamos de que vayan empezando a editar desde que están seleccionando la realidad, desde ahí editas, desde esa parte de como encuadras, de que quieres ver, desde que temas usas el momento

¹⁵⁹ Entre los fotoperiodistas que colaboran en el taller señala Eduardo están cuatro fotógrafos de la revista incluyendo al coordinador de fotografía, fotógrafos generalmente del periódico *Milenio*, además de la participación de la fotógrafa Claudia Guadarrama quien está colaborando dentro del taller con pláticas respecto a la participación de las mujeres en el fotoperiodismo.

que tú llegas cómo seleccionar la mejor imagen cuál sería y por qué la mejor imagen, qué características debe de tener la mejor imagen, cómo hacerla llegar y como hacerla lucir a través del diseño editorial en un periódico o una revista”.

Los principales objetivos del taller se centran en que los alumnos deben de salir, señala Eduardo con:

conocimientos básicos en cuanto lo que es la profesión, en cuanto es la edición de fotografía, en cuanto los elementos que deben de contener una buena imagen y ciertas tablas que tiene que tener un poco para que salgan a hacer un portafolio y poder pedir un trabajo, ellos comienza de nada les enseñamos a salir a tomar fotos, ¿qué eventos cubrir?, ¿cómo editarlos?, ¿cómo presentarlos? y ¿cómo llevarlos a un lugar donde estén interesados para pedir una oportunidad?, a través de lo que llamamos un portafolio que es una selección de tus mejores imágenes tomadas a lo largo de algún periodo de diferentes temas y que les pueda servir como un curriculum vitae.

Finalmente el taller les brinda a los estudiantes un panorama general sobre la situación del fotoperiodismo y su ejercicio profesional, Eduardo afirma que no todas las personas que han participado en el taller al final han decidido ser fotoperiodistas, porque este taller les ha dado una visión de las responsabilidades que implica ser fotoperiodista y que es más allá del glamour que ellos piensan. Por el contrario, muchos alumnos les apasionan esta profesión, tanto que, deciden continuar en el camino del fotoperiodismo y logran colocarse por sus propios medios en alguna agencia, periódico o revista.

procesoFoto
convoca al

6º Taller Básico de Fotoperiodismo

Inicio: 10 de marzo, 2014
Duración: 36 horas (12 sesiones)
Horario: Lunes y martes de 16:00 a 19:00 hrs.
Imparten: Fotógrafos de Proceso e invitados
Coordinador: Eduardo Miranda

Lugar: Aula de capacitación Proceso
Dirigido a: Estudiantes de comunicación y carreras afines
Costo: \$2,700.00
Cupo limitado

Informes e inscripciones: 5636-2059, 5636-2063 y 5636-2016;
Fresas no. 7, colonia Del Valle, Delegación Benito Juárez, México, D.F.
de 10:00 a 14:00 hrs. de lunes a viernes o a través de
ventas@procesoFoto.com.mx

Si bien es cierto son contados los cursos y talleres que se imparten en México y de manera particular en el Distrito Federal sobre fotoperiodismo, son varios los fotógrafos interesados por la creación de espacios y foros de discusión sobre la situación del fotoperiodismo actualmente; las redes sociales sin duda, como Facebook, Twitter e Instagram han permitido una amplia difusión de lugares dedicados a la fotografía y en específico al fotoperiodismo, un ejemplo de ello es el espacio de Círculo Rojo en donde “se ofrece al futuro productor audiovisual, las herramientas necesarias para afrontar el reto permanente de cara a la nueva narrativa fotográfica”.¹⁶⁰ Desde el año 2012 a la fecha y bajo la dirección general del fotoperiodista Ulises Castellanos, de manera constantemente Círculo Rojo ofrece una gama de talleres, seminarios y charlas sobre fotoperiodismo.

Asimismo la escuela Activa de Fotografía (EAF)¹⁶¹ como ya se mencionó es un centro de educación y formación fotográfica en donde se imparten cursos y diplomados sobre fotoperiodismo, uno de ellos se llevó a cabo los días 4, 7 y 8 de abril del 2014. El diplomado fue impartido por el fotoperiodista Narciso Contreras¹⁶² y está dirigido para estudiantes de fotografía, estudiantes de fotoperiodismo, fotoperiodistas y documentalistas. De igual forma el fotoperiodista Narciso Contreras en febrero del 2014 impartió un taller sobre la cobertura fotográfica en zona de conflicto.

En definitiva en cada uno de sus diferentes planteles la Escuela Activa de Fotografía brinda espacios para la enseñanza, la discusión, la difusión (a través de muestras fotográficas) del fotoperiodismo en la actualidad.

¹⁶⁰ Consulte página web <http://www.circulo rojo.com.mx/>, Facebook <https://www.facebook.com/circulo rojomx>, Twitter https://twitter.com/CirculoRojo_e Instagram <http://instagram.com/circulo rojo> el 25/04/2014.

¹⁶¹ Visite página web <http://www.escuelactivadefotografia.net/>, Facebook <https://www.facebook.com/ActivadeFoto?ref=ts&fref=ts> y Twitter <https://twitter.com/activadefoto> el 25/04/2014.

¹⁶² Ganador del Premio Pulitzer 2013 por su excelente trabajo fotográfico en Siria, trabajo para la agencia AP y actualmente es uno de los fotoperiodista mexicanos más reconocidos a nivel mundial.



Círculo de Charlas

Hablemos del nuevo Fotoperiodismo:
Fotógrafos independientes y redes sociales
con Omar Torres (Editor AFP)
Círculo Rojo Condesa
Febrero 11 / 7:00pm - 8:30pm
Abierto al público, sin costo. (Previa inscripción)

febrero



Taller

Fotoperiodismo Contemporáneo
Héctor Guerrero
Círculo Rojo Condesa
Febrero 21, y 22 /

febrero



Talleres y charlas que imparte Círculo Rojo

FOTOPERIODISMO

**TALLER:
COBERTURA FOTOGRÁFICA EN
ZONA DE CONFLICTO**

IMPARTIDO POR:
NARCISO CONTRERAS
GANADOR DEL PREMIO PULITZER 2013 Y EGRESADO DE LA ESCUELA ACTIVA DE FOTOGRAFÍA

Inicia el jueves 6 de Febrero y continua los días 7, 10, 12, 13 y 17 de Febrero
De 5:00 a 9:00 pm en el plantel de Amores de la EAF
COSTO: \$4,950.00 CUPO LIMITADO

escuela
ACTIVA
de fotografía
www.eaf.edu.mx

escuela
ACTIVA de fotografía
www.eaf.edu.mx

Diplomado
Zona de conflicto II
"EDICIÓN Y PANTALLAS MÓVILES EN COBERTURAS FOTOGRÁFICAS, PREPARACIÓN DE PORTAFOLIO PROFESIONAL"

Impartido por Narciso Contreras
Egresado de la Activa, Galardonado con el Premio Pulitzer 2013

PONENTES INVITADOS:
Enric Martí, Editor de fotografía para la región de Latinoamérica de la agencia AP.
Ciro Gutiérrez, fotoperiodista del diario Record, stringer para la revista TIME.

OBJETIVOS:
Proporcionar los elementos técnicos, metodológicos y teóricos para el procesamiento y edición de imágenes.
Aprender las normas para el procesamiento y post-producción de imágenes en coberturas fotográficas.
Aprender la selección de imágenes y elaboración de un portafolio profesional.
Aprender el uso de nuevos software para dispositivos de pantalla móviles: iPad y iPhone en la edición y procesamiento de imágenes en coberturas fotoperiodísticas.
Acercar a los participantes, futuros fotoperiodistas y/o documentalistas, a la experiencia con editores y fotógrafos activos en los medios de comunicación.

DURACION: 3 días de sesiones de 4 horas cada una, de las 17:00 a las 21:00 horas.

DIRIGIDO A: Estudiantes de fotografía, estudiantes de fotoperiodismo, fotoperiodistas y documentalistas.

CONTENIDO:
- Procesamiento de la imagen fotográfica. Ponente invitado: Enric Martí.
Normas de edición
Manipulación y post-producción

- Elaboración de portafolio profesional:
Selección de imágenes
Temas
Fotorreportajes

- Nuevas Tecnologías en el Fotoperiodismo. Ponente invitado: Ciro Gutiérrez
Photogene, Filterstorm software para iPad, iPhone
Procesamiento y edición de la imagen

- Ética
- Conclusiones

SE IMPARTIRÁ EN LA EAF DE COYOACÁN LOS DÍAS VIERNES 4, LUNES 7 Y MARTES 8 DE ABRIL 2014
CUPO LIMITADO Costo \$ 2,000.00
Plantel del D.F. Coyoacán, Presidente Carranza 138, Tel 56-59-72-61. E-mail: esaefoto@prodigy.net.mx www.eaf.edu.mx

Talleres de la Escuela Activa de Fotografía impartidos por Narciso Contreras

La agencia fotográfica y editora Cuarto Oscuro se suma a este listado de espacios que imparten talleres cursos relacionados con la fotografía y el fotoperiodismo, desde el 14 de marzo 2014 se lleva a cabo el taller de fotoperiodismo el cual va dirigido a aquellas personas con un dominio de fotografía básica que deseen desarrollar el fotoperiodismo contemporáneo. Con el fin de brindar a los alumnos una serie de herramientas teórico-prácticas indispensables al momento de ejercer la profesión del fotoperiodismo.

TALLER FOTOPERIODISMO

Dirigido a aquellas personas con un dominio de fotografía básica que deseen desarrollar el fotoperiodismo contemporáneo.

Fecha de inicio: Viernes 14 de marzo.
Horarios: Viernes de 18:00 a 21:00 y sábado de 10:00 a 13:00 horas.
Sede: Roma.
Instructor: Eloy Valtierra.
Duración: 8 sesiones de 3 horas, 24 en total.
Cupo: 12 alumnos.
Indispensable contar con cámara fotográfica digital o análoga.
Costo: \$2 500 pesos.

Objetivos:
Introducción al fotoperiodismo actual.
Vincular el proceso creativo de la fotografía y desarrollará la capacidad y el talento mediante una metodología teórico-práctica.
Práctica de la relación fotógrafo-editor-página.

Temas:
Contextualización histórica de la fotografía de prensa en México y el mundo.
Composición de la imagen.
La noticia (política, sucesos y siniestros, deportes).
El trabajo en la calle (vida cotidiana).
Edición fotográfica.
El reportaje gráfico, el ensayo, la entrevista (retrato periodístico).
La fotografía dentro de la estructura de los medios impresos y digitales.

FOTOPERIODISMO

Impartido por Eloy Valtierra, fotógrafo y editor

Duración: 8 sesiones de 3 horas, 24 en total.
Cupo: 12 participantes
Indispensable contar con cámara fotográfica digital o análoga
Costo: \$2 500 pesos
Viernes de 18:00 a 21:00; sábado de 9:00 a 12:00 hs.

CUARTOSCURO
AGENCIA DE FOTOGRAFÍA Y EDITORA

Finalmente, tras la indudable necesidad de buscar nuevas formas de profesionalización en el fotoperiodismo y a la par de la época y de las distintas herramientas tecnológicas, son diversas las escuelas, las instituciones educativas, los centros, los foros y los espacios de discusión que proponen impartir diferentes opciones de enseñanza tanto para fotógrafos de prensa en activo como para fotoperiodistas en formación.¹⁶³

ANGULAR 11/18 MX.

NOV/13 -Inicio: Martes 19 de Nov.
Horario: Martes y Mier 10am-1pm
Termino: 11 de Dic.

-Inicio: Sábado 30 de Nov.
Horario: 10am-1pm.
Termino: 28 de Dic.
Costo: \$2,000

CURSO DE FOTOPERIODISMO

Morena #228, int.402, Col. Del Valle entre Mer y Pesado
y Adolfo Prieto Tel: 55-43-24-01 / 55-43-07-22 / 62-79-78-54
0445520734661 - angular1118mexico@gmail.com.

PROGRAMACIÓN

TALLER DE FOTOPERIODISMO

Inicia: Lunes 19 de Agosto, 5 sesiones de 5:00 pm a 7:00 pm.
Costo Total: \$800. 15% de descuento pagando antes del 16 de Agosto
Inscríbete en: eltaller-s22@hotmail.com

tel: 47 52 75 91 e: 55 18 48 22 07

Av de la Republica #127, Despacho 411. Colonia Tabacalera, Metro Hidalgo, Metrobus Plaza de la Republica

¹⁶³ Es fundamental mencionar que los talleres antes mencionados, en su totalidad, tiene algún costo que va desde los \$800.00 a los \$4,950.00 pesos.

4.4 Concursos, premios y exposiciones, construcción del reconocimiento social del trabajo del fotoperiodista

Los premios, los concursos y las exposiciones son un mecanismo para validar el trabajo de los fotoperiodistas generando con ello un cierto reconocimiento social. Los premios que actualmente se les otorgan a los fotoperiodistas para reconocer su trabajo fotográfico son diversos, a nivel internacional está el concurso World Press Photo¹⁶⁴ que desde 1955¹⁶⁵ a la fecha “ha cobrado gran importancia en el mundo de la información, ya que sus características le han permitido tener una gran incidencia en la sociedad actual, pues se presenta en diversos países” (1989).

Cada año en el mes de febrero el concurso de WPP escoge las fotografías ganadoras las cuales son enviadas tanto por fotoperiodistas, agencias, periódicos, revistas y fotógrafos de todo el mundo, entre las categorías que existe en el concurso se encuentra: “últimas noticias, crónica noticiosa, sociales, deporte, humor, arte, ciencia y tecnología, naturaleza y vida diaria”¹⁶⁶ (1989); además de las categorías de personajes de actualidad, temas contemporáneos y retratos.

En tanto WPP no solo representa un concurso, sino que también es un “foro y punto de confluencia para fotógrafos independientes, editoriales, revistas, periódicos y agencias publicitarias, quienes participan activamente en los simposios y conferencias que surgen en el ámbito de las exposiciones” (1989), cabe destacar que esta exposición fotográfica recorre más de 100 ciudades alrededor de 45 países. Actualmente WPP es uno de los concursos a nivel internacional más importante y relevante en todo el mundo, no obstante, señala Miranda que “los premios a nivel internacional no solo vienen de la WPP recién hubo un premio

¹⁶⁴ Consulte página en internet <http://www.worldpressphoto.org/> el 07/05/2014.

¹⁶⁵ En tanto “la historia de la World Press Photo (fundación de fotografía de Prensa Mundial) se remonta a la década de los cuarenta en Ámsterdam. Fue en ese lugar, donde dos fotógrafos de prensa tuvieron la idea de convertir a la competencia Nacional de Fotógrafos Holandesa en un acontecimiento internacional. La idea se llevó a cabo. En 1955, por primera vez, los fotógrafos Kers Scherer y Bram Wisman, junto con sus colegas Ben Van Meerendonk, organizaron un concurso de fotografía internacional, entre 150 fotógrafos de nueve países, de un total de 400 fueron convocados” (1989).

¹⁶⁶ Durante el año del 2013 la WPP conto con nueve categorías a premiar, en las que participaron 5666 fotógrafos de 124 nacionalidades y con conto más de 103 mil imágenes.

Pulitzer”¹⁶⁷ refiriéndose a los premios ganados por fotógrafos mexicanos en dicho concurso, más a delante menciona que “México tiene fotógrafos con muy buen ojo el problema no son los fotógrafos mexicanos, el problema es que no se les quería ver, México ha estado participando en WPP desde los 80 pero no se le quería ver”.

De hecho, respecto al premio Pulitzer, en el año 2013 dos fotógrafos de nacionalidad mexicana fueron acreedores al galardón, por un lado, el fotógrafo *freelance* Javier Manzano ganó en la categoría *Feature Photography* con una fotografía tomada en octubre en Alepo, la mayor ciudad de Siria.

Por el otro lado, el fotógrafo Narciso Contreras (AP) entre otros cuatro fotógrafos de la agencia AP fueron acreedores del premio en la categoría *Breaking News Photography* o noticias de último momento, por su cobertura en Siria.¹⁶⁸

A la par, muchos fotógrafos mexicanos han sido acreedores a los distintos premios que otorga la WPP en sus diferentes categorías, Miranda señala que los ojos del mundo están en América Latina por muchas cuestiones de información general, el narcotráfico, la violencia, entonces ya el jurado WPP voltea hacia acá y comienza a dar premios a los fotógrafos mexicanos. En el reciente año el fotógrafo Christopher Venegas ganó el tercer lugar del premio individual en la categoría de *Temas Contemporáneos*, con la fotografía titulada: *Las víctimas de la delincuencia organizada*.

En el año 2013 el fotógrafo Pedro Pardo ganó el tercer lugar en la categoría *Historias contemporáneas* con una imagen de la guerra contra el narcotráfico que realizó en Guerrero. Sin duda, las imágenes ganadoras de WPP son realmente crudas y denotan la situación de violencia por la que actualmente atraviesa el país; en efecto este tipo de fotografías son las que se llevan tanto premios internacionales como nacionales.

¹⁶⁷ Los premios Pulitzer tienen la finalidad de reconocer y estimular la excelencia en diferente ámbitos, desde el año de 1917, estos premios son otorgados por la Universidad de Columbia en colaboración con el Patronato del Premio Pulitzer (Pulitzer Prize Board) cada año consecutivamente, respecto al el premio de la mejor fotografía de prensa se otorga desde 1942, los fotógrafos ganadores acreedores de un estímulo económico y un diploma, obtiene un reconocimiento a nivel internacional de su trabajo, es decir, agencias, publicaciones, editores, fotógrafos y público en general voltean a ver y reconocer el trabajo de los fotógrafos ganadores.

¹⁶⁸ Revisé material fotográfico en la dirección electrónica: <http://www.ap.org/states/tester/syriaap/index.html> el 08/05/2014.



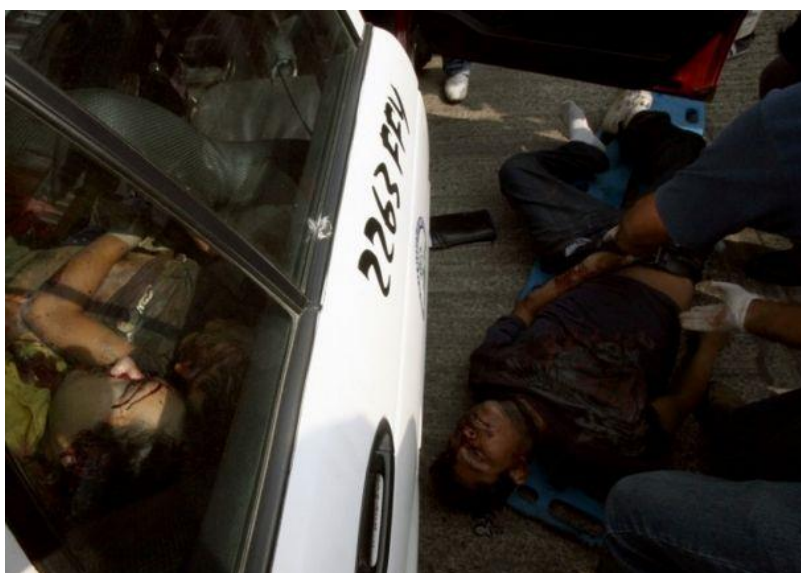
Javier Manzano, ganó el premio a "Mejor fotografía" por esta imagen que muestra a dos milicianos sirios haciendo guardia, AFP



Narciso Contreras, El 15 de abril del 2013 el fotógrafo mexicano obtuvo el premio Pulitzer por la cobertura de la guerra en Siria realizada dentro del equipo de AP



Christopher Venegas, obtuvo el tercer lugar en *WPP* en la categoría de *Historias*



Pedro Pardo, ganó el tercer lugar en la *WPP* en la categoría *Historias contemporáneas*

A nivel nacional entre los concursos que se realizan para reconocer el trabajo fotográfico de los fotoperiodistas,¹⁶⁹ tanto El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Centro de la Imagen¹⁷⁰ organizan el concurso de Expofotoperiodismo el cual tiene como objetivo dar continuidad a la difusión y promoción del trabajo de los reporteros gráficos que radican en México, así como exponer en conjunto las mejores fotografías de prensa y documentales producidas en el año;¹⁷¹ respecto a concursos relacionados con fotografía año con año se convoca a los fotógrafos a participar en la Bienal de Fotografía,¹⁷² el cual es:

un certamen que convoca a fotógrafos y artistas visuales de distintas partes del país [...] esta Bienal es un marco en el contexto nacional para entender la escena fotográfica contemporánea y centra su atención principalmente en la obra de fotógrafos en proceso de consolidación, con el objetivo de reflexionar en las temáticas y búsquedas de la producción actual en México.¹⁷³

Uno de los festivales de fotografía que organiza el Centro de la Imagen es Fotoseptiembre este evento surge tras la necesidad “de reconocer y fortalecer el valor de un medio cuya historia corre paralela a la construcción del imaginario mexicano a partir del siglo XIX. Es por ello que este festival constituye un instrumento ideal para analizar las diversas maneras en que se manifiesta la considerable presencia de la fotografía, más allá de su aparente facilidad de producción y circulación” (Jiménez, 2003: 5).

En definitiva, para el fotoperiodista Federico Gama el ganar algún reconocimiento ya sea en concursos a nivel internacional o nacional otorga sin duda, una satisfacción personal y en algunos de los casos esto se convierte en satisfacción económica, además de que el fotógrafo

¹⁶⁹ Cabe mencionar que uno de los concursos más relevantes durante un largo periodo fue la Bienal de fotoperiodismo la cual representó un “espacio independiente para promover y difundir el trabajo y la obra de los fotoperiodistas de México” (Villaseñor, 1995: 101).

¹⁷⁰ A principios de los años noventa, un grupo de fotógrafos organizados pugnó por la creación de un espacio que propiciara el encuentro, la discusión y exhibición de esta expresión artística. Entonces el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes acogió esta idea y se dio a la tarea de crear el Centro de la Imagen, como una respuesta inaplazable a las necesidades de difusión, investigación y promoción de la fotografía, disciplina a la que a finales de los ochenta no se le había brindado en nuestro país el reconocimiento y el apoyo que merecía. Información consultada en http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/quienes_somos.html el 08/05/2014.

¹⁷¹ Cabe señalar que la última edición del concurso se realizó en el año 2012.

¹⁷² Es importante mencionar que este certamen reconoce a la fotografía en general, no es una bienal exclusivamente dedicada al fotoperiodismo.

¹⁷³ Información consultada en el siguiente link <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/convocatorias/2014/bienal-de-fotografia.html> el 08/05/2014.

obtiene “un prestigio personal de obra, es decir, la gente empieza a ver que ya se ganó este premio, este otro premio, ya lo becaron aquí ya lo llamaron allá. Todo eso es parte de una imagen pública que vas generando y que en el momento de negociar tú trabajo”, es decir, el trabajo del fotógrafo escala peldaños y comienza en algunos de los casos a ser reconocidos después de ganar algún concurso, es así como poco a poco el fotoperiodista va construyendo reconocimiento de su labor.

En lo que concierne ganar un premio para Mendiola representa “estímulos, en general si hay con calidad y con incentivos económicos e imparciales”, además agrega que las diferentes instancias deberían de organizar eventos y exposiciones los cuales tendrían que ser planteados para “elevar la calidad y no nada más como una forma de mostrar trabajos, más que eso, debería de ver como la parte de explosiones o reconocimientos que tengan que ver con el fotoperiodismo tendrían que ser planteados como eventos en donde se planteara (sic) un intercambio de ideas, mesas, conferencias”.

Finalmente el fotoperiodista Estrella reflexiona sobre una constante que ha notado que sucede de unos cinco años a la fecha en algunos concursos como WPP:

creo que actualmente, yo lo veo así, no solo en México sino en todo el mundo como que ha habido un grupo de fotógrafos jóvenes con estas herramientas ya todo como muy bien armado estructurado su discurso para —voy a ir a Siria a cubrir algo y ya sé que imagen voy a hacer para estar ganado en el WPP el próximo año—, o van a situaciones como terremotos de Haití ese tipo de escenarios trágicos y pareciera que hacen como una fórmula de ahora voy a viajar a Haití el próximo año voy a otro desastre grande que haya y creo que esa parte ya es desvirtuarse del fotoperiodismo, tu eres fotoperiodista para documentar lo que pasa a tu alrededor, los premios tal vez vienen después si tú te inscribes o alguien más te inscribe pero la función básica del fotoperiodismo no era hacer fotos para ganar premios ni a lo mejor para exhibirse la galería de nosotros de nuestros trabajos son los periódicos diarios en los portales, en las foto galerías que se armen en los distintos lugares.

Concluye diciendo que es importante que no se hagan fotógrafos para ganar premios, sino que cumplan su función básica como fotoperiodistas la cual es informar, los premios afirma, vendrán después.

4.5 Construcción de la ética profesional

Quien ejerce la profesión del fotoperiodismo en esencia debe de contar con una serie de códigos éticos que guíen su acción y su práctica profesional. Los deberes, los derechos, los valores y las normas rigen la ética profesional.

Dentro del fotoperiodismo la ética tiene que ver con la honestidad, Gama refiere que la ética es ser honesto con uno mismo “honesto con lo que uno cree, con lo que uno piensa y sus imágenes también tienen que ser congruentes” más adelante agrega que el fotoperiodista debe de ser congruente:

con sus ideas, por estar trabajando en los medios en donde uno se sienta a gusto, por lo que se publica, por las ideas que se propagan, por la gente que escribe ahí, porque estás comprometido con el medio, porque ese medio también corresponde a tus propias ideas y en ese sentido si eres congruente y eso para mí es más ético, es más parcial sí, pero eso te hace de alguna manera más honesto con tus lectores con la gente que va a ver tus imágenes yo siempre trato de hacer ética en el sentido de que yo soy responsable de mis imágenes y finalmente lo que va a ver la gente es una opinión muy personal sobre lo que yo pienso sobre un hecho sobre una persona sobre un acontecimiento y en ese sentido trato de ser congruente.

Para Miranda, “la ética no es más que un cúmulo de decisiones con base a tu formación personal, familiar, académica y profesional. Tienes que tener los principios básicamente desde niño, ser correcto, saber tomar las decisiones que no te afecten a tu empresa, que no afecten a nadie, que no sea nada malo”.

En tanto hablar de ética “también es un cúmulo de decisiones basadas en tu persona, en cómo te formaron en tu casa, como te formaron en la universidad” para Miranda el trabajar en la revista *Proceso* y ver su historial eso “es suficiente aliciente para ver cómo trabajar, yo veo cómo trabajan mis compañeros, cómo trabaja la dirección, veo el historial de Julio Scherer y definitivamente esa es como la guía para formar mi ética”.

4.5.1 Manual de códigos éticos

Respecto al cuestionamiento que se le hizo a los fotógrafos acerca de ¿qué si en el medio en el que trabaja existe algún código ético por escrito?

Estrella comentó que la Agencia France Presse no maneja un código de ética por escrito, no obstante, “tiene algunas reglas, básicas, editoriales a la hora de las publicaciones: no podemos posar las fotografías, no podemos armar la escena, tampoco podemos alterar ninguna escena no mover nada con el Photoshop o post producción no se pueden poner cosas o quitar cosa ya dentro del cuadro de la foto”, él en lo personal trata de ser “lo más apegado a la realidad, comportarte con los hechos, no intervenir en los hechos”.

Por una parte, Miranda menciona que la revista *Proceso* tiene un manual que tiene que ver con la redacción pero no tiene un manual de ética agrega que no sabe “por qué no lo hay, pero yo creo que estoy en un lugar que no lo necesita que su línea editorial es no tentarse a lo que vas a escribir o a lo que vas a publicar y entonces ese también es un muy buen aliciente. No hay físicamente un manual, yo creo que la guía es el trabajo que vez la misma revista impresa ves la forma en que trabaja”.

Por otra, Mendiola asevera que la ética es algo que se construye a lo largo de tiempo, que no se puede tener manuales de ética, añade que eso solo te lo brinda la “experiencia y es parte del intercambio con tus compañeros y estar revisando lo que se publica y como se publica y estar siendo claros a que le entras y a que no le haces”.

Posteriormente Estrella comenta que va a “cumplir veinte años haciendo fotoperiodismo y cuesta trabajo mantenerse por el camino de la ética yo he visto varios compañeros que han modificado fotos tal vez por cuestión de estética que se vean mejor o por ganar un premio ahí esa parte ya no estoy de acuerdo es modificar ciertas cosas, alterar fotos, armar escenas o situaciones y es una línea muy delgada que no debes de romper”.

Actualmente un caso que ha causado polémica en el ámbito fotográfico en relación a la edición de una fotografía fue el del fotoperiodista *freelance* Narciso Contreras, ganador del premio Pulitzer 2013, quien fue despedido por AP por violar según la agencia los estándares éticos por la alteración de una foto que tomó durante la cobertura de la guerra en Siria en 2013.

Narciso publicó una carta en su perfil de Facebook mencionando que se sentía muy arrepentido por la decisión que tomó al eliminar la cámara de video de su fotografía, argumentando que posiblemente podría distraer a los espectadores, Contreras señala que es

consciente de que cometió un error y que lo asume “como una parte de lo que todavía estoy aprendiendo. En un mundo perfecto yo no sentiría siquiera la necesidad de ir a esos lugares terribles a documentar el desastre humano. Comprendo que lo que sucedió puede molestar a muchos y a ellos solo puedo decirles que lo siento; pero mis decisiones no son para complacer a nadie”.

En esa misma carta relata que:

No traté de ocultar mi error. Recientemente, previne a uno de los editores de foto de AP de no usar la imagen dado que estaba alterada y eso me trajo graves consecuencias en mi relación de trabajo con la agencia de noticias. Ésta no es una excusa por haber hecho algo que estaba penado fuertemente por la pureza de fotoperiodismo. Soy un vivo ejemplo para los colegas, para nuevos fotógrafos y aspirantes a fotoperiodistas sobre lo que no es correcto hacer. Por favor, tomen mi desafortunada decisión como una lección de oro. La industria se sacudirá por un tiempo, pero como parte de la vida, se necesita del castigo público para enseñar a otros.¹⁷⁴

Sin dudar el caso de Narciso Contreras se ha prestado a un debate entre los que desacreditan de manera absoluta la edición y la manipulación de una fotografía, y entre los que apoyan la decisión del fotoperiodista.



¹⁷⁴ La carta fue publicada en inglés, no obstante, obtuve la traducción en el artículo en línea de Cuarto Oscuro: <http://cuartoscuro.com.mx/2014/01/la-carta-de-narciso-contreras/> publicado el 23 enero 2014 y con el título: *La carta de narciso contreras*. Consultado el 16/05/2014.

Este caso es un claro ejemplo de lo que puede suceder si un fotógrafo manipula o elimina algún elemento de su fotografía en uno u otro sentido, algunos medios y agencias cuentan con un reglamento y estándares éticos contundentes, cualquier incumplimiento de tales estándares es motivo de despido. En el caso particular de Narciso, el director de fotografía de The Guardian, Roger Tooth, argumenta que “AP tiene sus reglas por buenas razones y les ha quedado claro a todos los fotógrafos que ninguna manipulación será tolerada. A otros fotógrafos los han echado en el pasado y me temo que ésta es la decisión correcta en este caso, para el mayor bien del fotoperiodismo”.¹⁷⁵

Sin duda, la ética entra en juego desde el momento en el que se toma una fotografía, ¿de qué manera?, sencillo, no modificando, ni alterando la escena, no manipulando la información gráfica, el fotoperiodista debe de tener en claro qué desea fotografiar y qué se desea transmitir con la fotografía tomada,¹⁷⁶ todo esto en función de su propia ética, posteriormente, la ética se aplica en el momento de editar la fotografía, no modificando y alterando las fotos, el fotógrafo debe de estar consciente de que bajo ciertas circunstancias el “preparar o manipular las fotografías es algo que puede resultar muy perjudicial a nivel profesional” (Kobré,2006: 303);si bien es cierto un manual es una forma de regular por escrito, lo que es ético y lo que no es, su aplicación depende de la formación y el desarrollo profesional de cada fotoperiodista.

4.5.2 De los códigos éticos a la toma de decisiones

Los fotoperiodistas durante su rutina de trabajo se enfrentan con decisiones y dilemas éticos por afrontar, es decir, desde ¿qué foto se va a tomar?, hasta el trabajo que está dispuesto a realizar. Además de que los fotógrafos tienen una “responsabilidad ética con sus lectores que les obliga a captar el mundo con precisión, mostrando tanto sus maravillas como sus tragedias” (Kobré, 2006: 311) y yo agregaría que el fotógrafo tiene responsabilidades éticas también con los fotografiados.

¹⁷⁵ Dato recabado de la página <http://nofm-radio.com/2014/02/el-polemico-caso-de-narciso-contreras/> en el artículo titulado: *El polémico caso de Narciso Contreras*, publicado el 05 febrero 2014 por casitremendo en Noticias Recomendaciones. Consultado el día 16/05/2014.

¹⁷⁶ Es importante hacer hincapié sobre que “los fotógrafos de prensa no toman fotografías para concursos, para directores de periódicos ni para otros miembros de la profesión. Toman fotografías para los lectores –fotografías que proporcionan información sobre momentos triste y sobre momentos alegres-” (Kobré, 2006: 327).

El fotógrafo Estrella relata que él se enfrentó a una situación en específico en la que le pedían hacer un trabajo que éticamente hablando no era correcto menciona que cuando iba hacia Michoacán:

Estaba llegando a Apatzingán a cubrir una marcha ya hace varios años que estaban protestando en contra de la policía federal y aparte a favor de la familia Michoacana, la población estaba haciendo protesta y un fotógrafo estaba en la policía federal me habló al celular antes de entrar al pueblo y dijo —oye ya llegaste al lugar—, —no voy en camino, que paso— me dice —necesito que me hagas un favor—, le respondo —que quieres—, menciona—que me tomes fotos de caras, de todo lo que puedas y de los líderes—, dice —acá te las pagamos—, yo le respondí—no yo no puedo hacer eso, no es ético yo no soy policía, es tu chamba y tú hazlo—, entonces me estuvo llamando muchas veces al celular y al final yo no le contesté, porque éticamente no es correcto.

Así también el fotógrafo Miranda, menciona que él se ha enfrentado a amenazas, “me he enfrentado a que me piden las tarjetas, al chantaje, al intento de robo en el momento de que me han querido quitar mi material por fotos que he querido hacer, conflicto de intereses” por la toma de algunas fotografías que gente que estaba en su momento bajo poder no le convenía que se publicara. El caso más reciente relata Miranda fue cuando me encontré con Laura Bozzo en Guerrero:¹⁷⁷

Había asuntos muy urgentes que documentar, sin embargo me pareció importante el hecho de denunciar el uso de los helicópteros, mi objetivo personal no era este personaje sino mi objetivo era el mal uso de los helicópteros del Estado de México, porque eran ambulancias aéreas, a mí me llama mucho el dato que estaban usando las ambulancias aéreas para un show mediático, digo no importara quién fuera, dije aquí hay un problema con las ambulancias aéreas y yo denuncié el asunto de las ambulancias aéreas, después de ahí se montó toda una situación mediática que escaló impresionante y tengo entendido y ahí estaba en el dilema de si lo hacía o no lo hacía y te lo digo porque cuando yo hice ese trabajo iba con tres reporteros más y a ellos no les pareció una nota, entonces a mí me pareció una nota, no hablo mal de ellos son gente que yo aprecio mucho y como se lo dije antes cada medio es una forma diferente de ver y la visión de medios era que eso no era importante lo cual es respetable, pero para mí, para el medio que yo trabajo sí era importante y no podía dejarlo pasar entonces yo hice primero el registro y dos días después la denuncia como periodista dentro de un medio

¹⁷⁷ El artículo se publicó en la página <http://www.proceso.com.mx/?p=353458> el Martes 4 de marzo 2014 y su encabezado fue, *Utiliza Laura Bozzo helicóptero del Edomex para montar teledrama en Guerrero*. La denuncia que hizo Eduardo Miranda en colaboración con Marcela Turati, tanto en el artículo online y posteriormente en entrevista con Carmen Aristegui en su noticiero, (escuchar entrevista en la dirección) https://www.youtube.com/watch?v=NqsFtR2SXG0&list=TL9W1_vw_ILgTTu3A9sYLIT7T1KdAjZJ_B.
causo efecto, denunciar el mal uso de los recursos públicos que se puso a disposición de una persona en este caso Laura Bozzo para armar su teledrama utilizando la tragedia de ese momento.

de comunicación que fue *Proceso* a través de la página *.com*, luego a través de una entrevista de radio y luego en una nota de la revista que se publicó.

Cada fotógrafo en casos y circunstancias muy específicas discernieron entre lo que era correcto o no, entre fotografiar para denunciar y el no fotografiar, en el caso de Estrella, rechazó totalmente la propuesta de tomar rostros de los asistentes a la marcha, en primera porque ese no era su trabajo y segunda porque no era éticamente correcto, en el caso de Miranda, el hecho de tomar fotografías de un acontecimiento para hacerlo visible y denunciarlo, logró su fin.

Finalmente Mendiola señala que la manera en la que se debe ejercer la ética en el momento tomar una foto es teniéndole “respeto al fotografiado y sobre todo estando consiente de que estás con tu cámara estás siendo una persona que puede ser o que está ejerciendo algún poder”.

4.5.3 Compromiso profesional de un fotoperiodista

El compromiso de un fotógrafo de prensa depende en primera instancia de honestidad y veracidad, ya que según Estrella el principal objetivo es “informar lo más verídico posible, lo más real, lo más apegado a la realidad, no vas mostrar la realidad al 100% porque es imposible, pero sí lo más apegado a ella”.

Asimismo Ruiz hace hincapié que el verdadero compromiso es “contar tu experiencia de la manera más honesta”, de acuerdo con Miranda “el compromiso profesional está directamente ligado a la honestidad” más adelante agrega que el fotógrafo:

Tiene que estar bien informado para poder saber transmitir lo que está sucediendo en ese momento, entonces el compromiso viene ligado directamente con la honestidad y con la información a pesar de que cada medio tiene intereses propios, cada medio tiene una forma distinta de ver las cosas definitivamente hay una verdad suprema que tiene que ir más allá y el fotógrafo tiene que escarbar un poco más y meterse más a documentar e investigar, documentar con la parte gráfica.

Para Mendiola “el compromiso profesional es con uno mismo y con hacer bien tu trabajo”, independientemente del lugar en el que se labora. Finalmente y no menos importante es que el fotógrafo no debe de intervenir en la escena ni volverse protagonista, Ruiz menciona que “muchos fotoperiodistas y más ahora con esta sobreproducción de fotografías en las redes sociales caemos en —mira estoy aquí en la guerra en Siria— y creo que eso es importante y

eso te lo dice cualquier periodista en los libros de periodismo uno de los compromisos es eso que el periodismo no se vuelva el protagonista”. En otras palabras “el trabajo del fotógrafo consiste en documentar, no en influir” (Kobré, 20006: 306), bajo este supuesto, Estrella afirma que el fotógrafo solo es un observador que estas con su cámara y hasta ahí, añade que el fotógrafo debe comportarse como lo que es “un fotógrafo y un observador” jamás debe de intervenir en la escena y mucho menos ser protagonista de lo que va retratar.¹⁷⁸

4.6 Satisfacciones que brinda el ser un fotoperiodista

Las satisfacciones que brinda el ejercer la profesión del fotoperiodismo dependen del trabajo realizado y la trayectoria de cada uno de los fotógrafos, Estrella menciona que el fotógrafo “necesita estar enamorado de la fotografía, como si estuviera enamorado de una persona para realmente dejar todo y seguir con el trabajo “entre las satisfacciones que la ha brindado su trabajo son “el viajar, el conocer mucha gente de varias partes de mundo”, para Mendiola la satisfacciones se traducen en haberse “hecho ágil en la foto y haber revelado mucho y claro fundamentarme como en las cosas en las que queremos y sobre todo a identificar lo que quiero hacer y lo que no quiero hacer, publicar, conocer gente, conocer amigos”.

Para Hartz: la satisfacción eran constantes en el periodo que ejerció el fotoperiodismo de manera regular y activa, ya que se encontraba haciendo lo que más les gustaba “lo que quería hacer, estar cerca de la sociedad, estar reflejando, estar comunicando lo que veía, lo que me interesaba [...] conocer, estar de cerca en los hechos importantes para la transformación de esta sociedad, importantes en términos sociales [...] el acercar a otros ojos la realidad de este país”. En el caso de Miranda entre las satisfacciones se encuentra el conocer gente menciona que “mi riqueza como persona si es que la tengo se debe haber tenido en el contacto con gente de cualquier clase de estrato y personalmente las emociones más arraigadas que tengo tiene que ver con eventos con la desgracia esas vivencias dolorosas que te permiten mantenerte como sensible me han ayudado mucho”, afirma que se está obligado a realizar su trabajo bien ya que siente para él es una especie de compromiso con las personas que en un momento determinado le permitieron “fotografiarlas en esas circunstancias de desgracia y al

¹⁷⁸ Es fundamental mencionar que en teoría un fotoperiodista debería ser solo un observador e informante del suceso, eso sería lo ideal, no obstante en la práctica es demasiado complejo y más si el reportero gráfico no cuenta con la experiencia necesaria para discernir.

no hacer las cosas bien y no transmitirlos como a ellos les hubiera gustado que se tiene que transmitir, su dolor siento que les estoy fallando a ellos, faltando a la verdad y faltando al medio, entonces he aprendido mucho como periodista y como persona”.



Federico Gama, Distrito Federal, septiembre 2012



Federico Gama, de la serie *Cholos de Neza York*



Federico Gama, de la serie *Mazahuacholoskatopunk*, 2006



Federico Gama, de la serie *Historias en la piel*, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 2003



Federico Gama, de la serie *12 D*



Marco Antonio Cruz,
Víctor Mendiola, 1994



Víctor Mendiola, Guadalupe Tepeyac



Víctor Mendiola, Guadalupe Tepeyac



Víctor Mendiola, sin título, de la serie *El que no brinque*, Ciudad de México, 1998



Víctor Mendiola



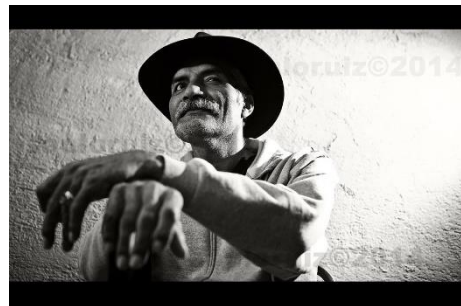
Saúl Ruiz, Junio 2014



Saúl Ruiz, Albergue para migrantes del Padre Pantoja, Saltillo, Coahuila, Junio 2014



Saúl Ruiz, *Elena Poniatowska*, Premio Cervantes, Distrito Federal, Abril 2014



Saúl Ruiz, *Doctor José Manuel Mireles*, Febrero 2014



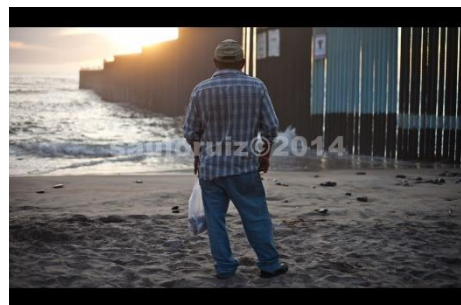
Saúl Ruiz, Cantarel, Campeche, Enero 2014



Saúl Ruiz, La Pintada Guerrero, Diciembre 2013



Saúl Ruiz, Huautla, Oaxaca, 2013



Saúl Ruiz, Migrantes, Tijuana, Abril 2014



Alfredo Estrella, Oaxaca



Alfredo Estrella, 1 de Junio, 2014



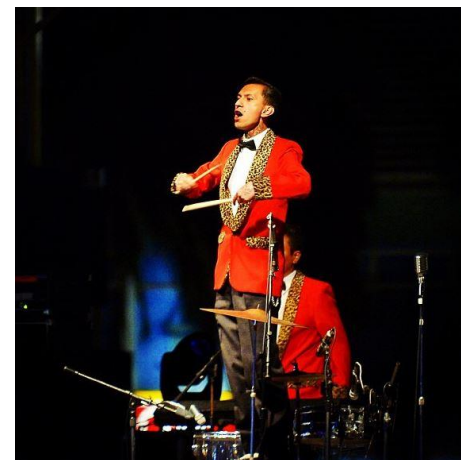
Alfredo Estrella, Distrito Federal, 30 de Mayo 2013



Alfredo Estrella, Distrito Federal, 12 de Septiembre 2014



Alfredo Estrella, Distrito Federal, 16 de Agosto 2014



Alfredo Estrella, Distrito Federal, 27 de Agosto 2013



Frida Hartz



Frida Hartz, Rigoberta Menchu



Frida Hartz, diversión en Santa María Nonoalco



Frida Hartz



Frida Hartz



Frida Hartz, sepelio



Eduardo Miranda, Ciudad Juárez,
Chihuahua, Enero 2014



Eduardo Miranda,
Guerrero, Septiembre
2013



Eduardo Miranda, Distrito
Federal, Enero 2014



Eduardo Miranda, Morelos, Mayo
2014



Eduardo Miranda, Veracruz, Mayo
2014



Eduardo Miranda, Guatemala,
Agosto 2013



Eduardo Miranda, Sinaloa,
Septiembre 2013

Reflexiones finales

*Para el hombre en cuanto hombre nada tiene valor
sino puede lograrlo con pasión*

Max Weber, 1919

*El fotoperiodismo es una carrera apasionante, difícil,
loca, original y a mí me parece personalmente una
de las mejores profesiones del mundo, sin duda,
puedo decir que la mejor profesión del mundo*

Eduardo Miranda, 2014

Esta tesis se realizó bajo un enfoque teórico y una línea de investigación marcada por las Ciencias Sociales y en específico desde la perspectiva de la sociología de las profesiones, este trabajo responde a la importancia de realizar investigaciones en este campo que ha sido poco trabajado en México. La sociología de las profesiones aportó a esta investigación parámetros para el estudio del fotoperiodismo que me permitieron categorizar, describir y analizar los rasgos que han contribuido a desarrollar y consolidar la profesión del fotoperiodismo en nuestro país. Es indudable que estos parámetros representaron la base sólida de esta investigación y me permitieron en primer lugar hacer la revisión crítica de las distintas posturas teóricas y conceptuales de profesión, fotoperiodismo y ética profesional hacer una descripción y revisión histórica, tanto mundial como nacional del fotoperiodismo, para finalmente proponer un análisis del momento actual de la profesión fotoperiodística, todos estos parámetros se hacen visibles a lo largo de cuatro capítulos.

La formación como socioantropóloga me brindó las herramientas teóricas, históricas, analíticas y metodológicas para estudiar un fenómeno social como lo es la profesión del fotoperiodismo en México desde una perspectiva social y cultural. En tanto, este trabajo implicó una exhaustiva indagación bibliográfica y una sistematización de la información recabada, además de la integración de conocimientos y técnicas de la metodología cualitativa realizando un trabajo tanto documental como de campo, las entrevistas realizadas a los fotoperiodistas, sin duda, representaron una fuente de información indispensable y de primera mano sobre la formación, la labor, el perfil y la ética del fotoperiodista en México, entre otras reflexiones no menos importantes. Bajo estos enfoques se desarrolló un trabajo de investigación sobre la construcción y la consolidación de la profesión del fotoperiodismo.

Ahora bien, realizando una valoración del recuento teórico cabe destacar que no me base en un solo criterio a la noción y conceptualización de profesión, de hecho la revisión desde las distintas visiones teóricas me permitió concluir que no hay una postura unánime sobre lo que debe ser profesión, si bien, enlistan una serie de características, no existe un modelo universal, ya que cada postura responde a ciertos parámetros y elementos, los cuales son parte de determinado momento histórico.

De modo que cada profesión se caracteriza por a una serie de particularidades y especificidades, es decir, en el caso de la profesión del fotoperiodismo, si bien y de acuerdo con la parte teórica y conceptual, es una actividad laboral altamente calificada, dotada de habilidades y conocimientos tanto teóricos como prácticos, que confiere de cierto reconocimiento social y de un estatus a quienes la ejercen, así mismo brinda un sentido de responsabilidad y de valores éticos, además ser una actividad especializada que cumple determinada función social. De igual forma, es una profesión que responde a ciertas especificidades, de manera que el fotoperiodismo también es una actividad de pasión, de educación visual, de resistencia mental y física, de disponibilidad total de tiempo, de bajos sueldos, de constante competitividad, de límites, de un conocimiento específico sobre el acontecer actual del país, del dominio de las herramientas tecnológicas, además de que es una profesión que requiere de honestidad, de compromiso, de saber trabajar bajo presión, en fin todas estas especificidades pertenecen tanto a los datos recabados durante las entrevistas realizadas, como al momento actual en que se encuentra la profesión.

En definitiva, dedicarse al fotoperiodismo es una elección tanto profesional como de vida ya que aquel o aquella persona que decida especializarse debe de tener en cuenta los retos que conlleva la labor de tan digna profesión, asimismo debe de conocer la situación actual por la que atraviesa el periodismo en general, además de que el fotógrafo debe de asumir los compromisos y responsabilidades necesarias como fotoperiodista, en pocas palabras, quien decide ejercer esta profesión en México, son quienes gusten de la fotografía y que hagan de esta una forma de vida, el fotoperiodismo es una profesión muy demandante, la cual requiere de personas profesionales, comprometidas, organizadas, honestas, ágiles, entre otras cualidades. Retomando las palabras de mis entrevistados, el fotógrafo Alfredo Estrella menciona que los que llegan a ser fotoperiodistas son aquellos que aman la fotografía ya que

esta se convierte en una forma de vida, “no la dejas para nada a veces no traemos cámaras y estás pensando en encuadres, siempre estás pensando en fotografía”, agrega que es fundamental primero

amar a la fotografía y el segundo no necesitas trabajar en algún medio en una revista, en un periódico, nada para ser fotoperiodista, ni tampoco necesitas publicarlo, pero si necesitas de ética, de compromiso, de saber realmente que es lo que quieres, de estar convencido con lo que estás haciendo, de entregar todo, es un trabajo muy mal remunerado económicamente, te da muchas satisfacciones de todo tipo pero si te exige como si tuvieras dos mujeres, te exige demasiado tiempo es desgastante, entonces tu sabes si le entras y si estas comprometido a dejar muchas cosas.

Para Eduardo Miranda, quienes logran dedicarse al fotoperiodismo deben de tener resistencia emocional y resistencia física, además de “esa pasión por cosas que de repente a la gente que no se dedica a esto le parecen locuras, definitivamente es una carrera apasionante, difícil, loca y original”, en síntesis, esta profesión desde la perspectiva de los fotoperiodistas constituyen una forma de vida, con la premisa muy al estilo de Max Weber “*vivir para la política o vivir de la política*”, en el caso particular del fotoperiodismo se puede decir que de manera conjunta se vive para y del fotoperiodismo, es decir el fotoperiodismo representa su fuente de ingresos económico y su modus vivendi.

Sin duda, el propósito de esta investigación fue presentar primordialmente en que consiste la profesión del fotoperiodismo en México, es evidente que la síntesis histórica aquí presentada me permitió plantear y situar los procesos, políticos, sociales, culturales, económicos y tecnológicos por los que atravesó la construcción de la profesión fotoperiodística.

Es importante hacer hincapié que dentro de esta narrativa histórica me enfoque principalmente en profundizar en la historia del fotoperiodismo, conocer en dónde surgió, bajo que contexto surgió, cuál fue su desarrollo, qué retos atravesó así como en exponer los distintos procesos de aprendizaje, de enseñanza y de incursión por parte de los fotógrafos citados en este trabajo a la fotografía de prensa presentando con ello una breve descripción sobre quién fue, como aprendió fotografía, en que medios trabajo, cuáles fueron sus fotografías o trabajos fotográficos más destacados, entre otros aspectos. Puedo aseverar que fotógrafos como Robert Capa, Dorothea Lange, Lewis Hine, Agustín Casasola, Enrique Díaz, Los hermanos Mayo, Rodrigo Moya, Enrique Metinides, Héctor García, sentaron las bases y

consolidaron, con su trabajo, con sus aportaciones, con sus visiones, con sus fotografías y con su pasión lo que ahora se conoce como fotoperiodismo a nivel global y nacional.

En cuanto a la historia de la profesión esta tiene una larga trayectoria, el fotoperiodismo pasó de ser un “oficio” a ser una profesión inmersa en conocimientos teóricos y prácticos, además de ciertas capacidades, saberes y habilidades especializadas que solo el fotoperiodista dominaba. Si bien dentro de esta revisión histórica es evidente percatar que muchos de los fotógrafos no recibieron una educación meramente “formal”, su aprendizaje y su formación la adquirieron en los distintos medios en donde ejercieron la fotografía de prensa. Es evidente que en la actualidad el fotoperiodista cuenta con una gama de cursos referentes al fotoperiodismo, como ya se mencionó no hay una carrera a nivel de licenciatura especializada en fotoperiodismo en México si existen talleres, cursos, diplomados que les brindan las herramientas teóricas, las prácticas las adquieren ejerciendo su labor.

Por añadidura, es preciso destacar que cada momento histórico dentro del fotoperiodismo se vio inmerso en factores de cambios tanto políticos como sociales, las guerras, la migración, las revoluciones, los movimientos sociales, los movimientos artísticos, las innovaciones tecnológicas, la expansión informativa, entre otros acontecimientos no menos importantes, determinaron y fijaron el rumbo del fotoperiodismo. En el caso particular de México, los procesos tanto políticos como sociales influyeron en la profesión fotoperiodística, desde una Revolución Mexicana hasta un levantamiento armado, propiciaron escenarios idóneos de trabajo para los fotoperiodistas, siendo este último suceso un detonante en las carreras de ciertos fotógrafos, ya que su trabajo fue reconocido a nivel nacional e internacional, además de que varias fotografías se convirtieron en iconos gráficos del movimiento zapatista y de la fotografía de prensa en ese entonces, sin olvidar que el trabajo de muchos de estos fotoperiodistas fueron un referente para nuevas generaciones de fotógrafos de prensa. En efecto, la síntesis histórica aquí presentada tiene como objetivo que el lector reflexione en relación a la importancia y a la trascendencia de la profesión del fotoperiodismo partiendo de un referente histórico.

En tanto, al desarrollar esta investigación me pude dar cuenta que el fotoperiodismo y los fotoperiodistas en México cumplen con una función social indispensable, sin fotoperiodismo quizá la concepción que se tiene de la historia no sería la misma, la fotografía en si es testigo

visual de la historia y en este caso el fotoperiodismo es la actividad profesional que atestigua la historia y esa historia es la que se escribe día con día en cada hecho noticioso que acontece en cada país; la fotografía periodística cubre un objetivo inmediato informar a la sociedad y documentar su acontecer. Hoy en día la esta se ha convertido no solo en el medio idóneo de denuncia sino también en un canal para la discusión, reflexión y transformación.

Es preciso reflexionar en relación a la situación actual del fotoperiodismo en México, como ya se expuso a lo largo del capítulo cuatro, el fotoperiodismo se encuentra en una etapa cambiante por las nuevas vicisitudes, plataformas y mecanismos de información generando con ello nuevos retos a nivel de formación, de ética, en específico hablando en terrenos de la formación surge la necesidades de abrir talleres, diplomados y cursos que capaciten a nuevas generaciones de fotoperiodistas. En ámbitos de ética y de credibilidad, se implementan nuevos patrones éticos y nuevas responsabilidades que se ajusten al momento actual de la profesión.

Es fundamental puntualizar que dentro de la situación actual del fotoperiodismo en México, hay temas a discusión de los cuales abordo los siguientes:

- Cada vez es más peligroso en México ejercer la profesión del periodismo en general, las cifras de agresiones, intimidaciones, censura, violencia contra los medios de comunicación y los comunicadores son alarmantes y van a la alza, tan solo en el 2013 se registraron 330 agresiones en contra de periodistas, trabajadores de prensa e instalaciones de medios de comunicación, se documentó que el 2013 fue el año con más agresiones desde el 2007. Sin duda, la profesión periodística se encuentra en una etapa difícil en la cual el gremio debe de exigir leyes efectivas que garanticen un panorama laboral seguro en donde puedan ejercer su labor sin el temor de ser asesinados.
- No hay un reconocimiento y condiciones laborales optimas por parte de los medios tradicionales sobre la labor que realizan los fotoperiodistas lo cual se ve reflejado en: bajos sueldos y cada vez menos trabajos formales, es fundamental que exista una revaloración y reconocimiento de labor que realizan los fotoperiodista en México.
- Se estipula sobre el futuro de la profesión del fotoperiodismo. Durante las entrevista realizadas los fotoperiodista reflexionaron al respecto del futuro de su profesión

algunos de ellos visualizan un futuro profesional complicado e incierto, otros observan un futuro favorable, lo que es cierto es que es un futuro con desafíos para quienes se dediquen a dicha profesión, para Alfredo Estrella el futuro es complicado, el fotógrafo va a pasar de hacer solo fotos a realizar videos, entrevistas, será un fotoperiodista multimedia, menciona que se necesitan capacitar y profesionalizarse los fotoperiodistas en activo para mantenerse vigentes en la escena del fotoperiodismo, así mismo señala que no se debe de esperar nada de los medios, los fotoperiodista se deben preocupar por hacer sus propias publicaciones, buscar “sus propios financiamientos, buscar recursos, porque los medios pareciera mentira pero cada vez dan menos chance al fotoperiodismo, dan menos espacio [...] El futuro del fotoperiodismo es prepáranos, la competencia es cada vez más fuerte y no esperar nada de los medios es un futuro negro, no es nada agradable”. En tanto, Miranda afirma que durante mucho tiempo se ha hablado de que hay un futuro incierto, incluso muchos fotógrafos de prensa que dan talleres se han atrevido a cuestionar el futuro, a cuestionar la existencia del fotoperiodismo, definitivamente agrega “yo creo que el fotoperiodismo está más fuerte que nunca, los que quizá los hace dudar es este como cambio tecnológico, la fotografía había sido análoga por muchísimo tiempo, más de cien años de fotografía análoga, pero este boom digital pareciera que el fotógrafo ciudadano con su celular va a desplazar a fotoperiodista pero no esa así el fotógrafo ciudadano tiene su espacio dentro de los medios es un espacio que se da no a cada rato pero si se da”. En tanto para Saúl Ruiz señala que el panorama es muy bueno por las herramientas y por las técnicas que hay, afirma que “lo que va prevalecer es la manera en la que está contando historias, en diez años lo que va a quedar no va a ser un reportero con un *I-Phone*, sino va a ser un muy buen reportero con un buen conocimiento para generar imágenes ese es el que va a ganar al que le van a seguir pagando y llamando”. Sin lugar a dudas, el tema del futuro del fotoperiodismo queda abierto a un sinnúmero de posturas y debates, pero nadie mejor que los fotoperiodistas para opinar al respecto.

Finalmente este trabajo pretende hacer visible la importancia y trascendencia de la profesión del fotoperiodismo en México. Sé que surgirán nuevos temas de investigación respecto al fotoperiodismo, pero por el momento, espero aportar con esta tesis un trabajo de

investigación de gran relevancia en un campo poco explorado e investigación por las Ciencias Sociales.

Por último, quiero mencionar que el realizar esta tesis resultó ser una verdadera experiencia de formación profesional, mi interés por estudiar la profesión del fotoperiodismo me llevó por un arduo camino de conocimiento y de aprendizaje. Sé que el camino de formación no termina aquí vendrán nuevos retos y nuevos aprendizajes, los cuales afrontare como buena profesional y socioantropóloga que soy.

Anexos

Curriculum de los fotógrafos entrevistados

Federico Gama

- Formación profesional: Ciencias de la Comunicación y Periodismo en la UNAM y Diseño en la UAM Xochimilco.
- Trayectoria laboral: En general ha publicado en muchos medios como fotoperiodista en los periódicos *El Financiero*, *México Hoy*, *El Monitor*, *El Universal* y en revista *Chilango*, *Obras*, *Cambio*, *¡Hola Domingo!*, *Día siete*, *Escala*, *Expansión* entre muchas otras.
- Trabaja actual: Fotografía documentalista de manera Freelance.

Víctor Mendiola

- Formación profesional: Del año 1988 a 1990 estudió fotografía en la Escuelas Activa de Fotografía.
- Estudios especializados en fotografía: los realizó dentro de la agencia *Cuarto Oscuro*.
- Trayectoria laboral: *Cuarto Oscuros*, *La Jornada*.
- Trabaja actual: Fotografía publicitaria y documentalista.

Saúl Ruiz Mata

- Formación profesional: Ingeniero Electrónico y telecomunicaciones en la Universidad Iberoamericana.
- Estudios especializados en fotografía: cursos de fotografía y talleres más especializados. Además de otros cursos que tendrían que ver con periodismo como el taller de crónica impartido por Diego Osorno.
- Trayectoria laboral: Más de, siete años hace fotografías para los periódicos *El País* y *El Mundo*.
- Trabaja actual: Fotoperiodista freelance.

Alfredo Estrella Ayala

- Formación profesional: Artes Gráficas en una escuela técnica.

- Estudios especializados en fotografía: Cursos y talleres con diversos fotógrafos y la mayor parte fue autodidacta y en la calle.
- Trayectoria laboral: *La Jornada*.
- Trabaja actual: del 2000 a la fecha trabaja como fotoperiodista en la *Agencia France-Press*.

Frida Hartz

- Formación profesional: Colegio Columbia Panamericano en el cual daban un diplomado de fotografía además de estudiar Artes Plásticas en la UNAM y Artes Visuales en Bellas Artes.
- Trayectoria laboral: *La Jornada* de 1984 hasta el 2001 y en el diario *El Sur* de Guerrero hasta el 2002.
- Trabaja actual: Docencia e Investigación.

Eduardo Miranda

- Formación profesional: Periodismo y Comunicación en la ENEP Acatlán.
- Estudios especializados en fotografía: En el Centro de la Imagen en un taller de fotoperiodismo, en el Centro Internacional de periodismo en la Habana Cuba y algunos talleres sueltos que se han dado en otros lugares. Actualmente cursa una Maestría en Historia en el Instituto Mora.
- Trayectoria laboral: Co-editor gráfico en el periódico *Reforma*.
- Trabaja actual: como fotoperiodista en la revista *Proceso* desde el 2004.

Esquema de entrevista

¿Para ti qué es la fotografía?

¿Cómo concibes el fotoperiodismo?

¿Por qué elegir ser fotoperiodista?

¿Cuáles son los fotoperiodistas internacionales y nacionales que consideras que sentaron las bases del fotoperiodismo? ¿Alguno de ellos te ha influido? ¿Dé que manera?

(Ruta profesional)- ¿en tu caso, cuál fue tu formación profesional como fotógrafo?

¿Cuáles consideras que son las opciones de enseñanza que actualmente existen en nuestro país para la preparación de futuros fotoperiodistas?

¿Cuáles son los conocimientos y las habilidades necesarias que debe de contar un fotoperiodista para ejercer su profesión?

¿Cuáles son las herramientas teóricas y prácticas con las que debe contar un fotoperiodista?

¿Cuál crees que sea el proceso de profesionalización de un fotógrafo de prensa actualmente?
¿Qué diferencias encuentras con el proceso en generaciones pasadas?

¿Cuál es el perfil de: (nombre de F.P)?

¿Cuál es la situación actual de la profesión del fotoperiodismo? (reconocimiento social, reconocimiento en el ámbito del periodismo)

¿En qué condiciones de trabajo ejerces tu profesión? (nivel salarial, seguridad social, estabilidad en el empleo)

¿Cómo se ve panorama laboral para el fotógrafo? ¿En dónde trabaja el fotoperiodista?

¿Cuáles son los medios en México donde el fotoperiodista puede publicar su trabajo?

¿En cuales medios haz trabajado?

¿Qué función tiene el gremio de fotoperiodistas?

¿Qué opinas de los reconocimientos, los concursos, exposiciones y premios que se le otorga al fotoperiodista? (Haz recibido alguno, Cuál)

¿Cuál es el futuro del fotoperiodismo?

¿Vivir para el fotoperiodismo o vivir del fotoperiodismo?

¿Cuál es el compromiso profesional de un fotoperiodista?

¿Cuáles son los retos, las dificultades y los riesgos por los que atraviesa el fotoperiodista?

¿Cómo el fotoperiodista establece los límites necesarios cuando se encuentra en una situación de riesgo?

¿Qué opinas de la censura y de la autocensura?

En tu trayectoria, ¿A qué dilemas éticos te has enfrentado?

¿Cuáles son los códigos éticos, los principios morales y valores con los que actúas como fotoperiodista?

¿Cómo construye el fotoperiodista una ética profesional? ¿Cómo construyes tú ética personal?

¿Cómo ejerces la ética al momento de tomar una fotografía?

¿Cómo defines tu trabajo?

¿Qué deseas transmitir con tu trabajo?

¿Cuál de tus fotografías te ha marcado? ¿Por qué?

¿Cuáles son las satisfacciones que te ha brindado ser un fotoperiodista?

Como una reflexión final y en función de tu experiencia ¿Quién llega a ser fotoperiodista en México?

Tabla 1

Entre los fotoperiodista agredidos se encontraban:

Castaneira Iván, Freelance, golpes. Cortes Rojas Gregorio, Freelance, golpes, robo. Estrella Alfredo, Agencia AFP, golpes. Franco Omar, Periódico El Sol de México, golpes. González Jorge, Periódico La Razón, golpes. González Mónica, Periódico Milenio, golpes González Quetzalli, Periódico Excelsior, golpes. Lira Javier, Agencia Notimex, golpes. López Edgar, El Financiero, robo. Medina Alejandro, Agencia Oochel, detención. Pagaza Consuelo, Freelance, golpes. Ramos Arturo, Agencia Libre, lesión. Roldán Nayeli, golpes Rosales Marco, golpes Rosas Moisés, Freelance, golpes. Tavira Nicolás, Agencia Notimex, golpes. Tejeda Karina, Periódico Excelsior, golpes. Villaehécatl Daniel, Periódico Reforma, golpes. Zamora Juan Pablo, Agencia Cuartoscuro, golpes.

Información consultada en el Facebook de Fotoreporteros Mx <https://www.facebook.com/pages/Fotoreporteros-Mx/115121512026553?fref=ts> publicada el 3 de octubre 2013. Consultada el 01/05/2014.

Tabla 2

Plan de estudios de la Universidad Veracruzana

Básica General	Básica de Iniciación a la Disciplina	Disciplinarias optativas obligatorias	Disciplinarias obligatorias
Computación básica Habilidades del pensamiento crítico y creativo Ingles I Ingles II Lectura y redacción a través del análisis del mundo contemporáneo	Análisis de las vanguardias Análisis del arte mexicano Análisis del arte contemporáneo Análisis del arte latinoamericano Educación visual I Educación visual II Semiótica Fotografía blanco y negro I	Sistema de zonas impresión fina Densimetría Fotografía de desnudo Fotografía documental Paisaje fotográfico Retrato fotográfico	Animación para la fotografía Audiovisual I Audiovisual II Fotografía blanco y negro II Fotografía en color Fotografía digital Historia de la fotografía Iluminación fotográfica Proyectos de animación para fotografía Técnicas especiales para fotografía Teoría y práctica de fotografía Video

*Disciplinarias Optativas
Color Geometría Procesos de la fotografía digital Tipo e imagen Taller de fotografía digital Conservación y restauración Ilustración asistida por computadoras Técnicas y materiales de la pintura Arte popular Litografía Diseño y elaboración de maquetas Materiales y técnicas mixtas en la cerámica Ilustración Diseño y montaje de exposiciones Diseño y artesanías

<p> Imagen gráfica Dibujo de anatomía humana Fotografía experimental Fotografía y estampa Arte y postmodernidad Fotoserigrafía Modelado en cerámica Barnices cerámicos Arte conceptual y posconceptual Fotografía digital aplicada al diseño Pedagogía de las artes visuales Estrategias didácticas Práctica de la iluminación fotográfica Proyectos en video Diseño digital en tercera dimensión Filosofía del arte Taller de gráfica Análisis de la cultura contemporánea Procesos creativos Proyectos fotográficos </p>

Terminal
<p> Realización de proyectos fotográficos Experiencia recepcional Servicio social </p>

Véase en la página web: <file:///F:/Escuelas,%20talleres%20y%20premios/Fotografia-triptico.pdf>, consultado el 24/03/2014.

Plan de estudios de la Escuela Activa de Fotografía (EAF)

Primer trimestre	Segundo trimestre	Tercer trimestre	Cuarto trimestre	Quinto trimestre
<p>Bases de la fotografía Teoría Historia de la fotografía -Naturaleza de la luz e iluminación -Tipos de cámaras analógicas y digitales -Lenguaje y análisis de la imagen planos, puntos de vista y composición -Introducción a la fotografía digital -Óptica: gran angular, normal, telefoto</p>	<p>-Equipos y materiales fotográficos</p>	<p>Densitometría y sistema de zonas Teoría -Técnicas avanzadas y creativas en fotografía analógica -Densitometría y sistema de zonas -La cámara y los diferentes sensores -Adobe Lightroom Introducción al formato RAW</p>	<p>Fotografía de Retrato Teoría -Historia del retrato -El retrato en la fotografía -Óptica, encuadre y composición -Calidad y dirección de la luz -Recreación de atmósferas Flash -Adobe Lightroom -Contrato y cesión de derechos (estudio)</p>	<p>Fotografía de producto y publicitaria Teoría -Fotografía comercial -Cámaras de formato medio Iluminación de figuras geométricas</p>
<p>Práctica fotográfica -Manejo de la cámara de 35 mm y la cámara digital (funciones) -Exposición, obturador y diafragma -El escáner</p>	<p>Teoría -Teoría de la imagen y proceso creativo -La secuencia narrativa -La imagen como expresión</p>	<p>Laboratorio fotográfico -Ensayo densitométrico en 35 mm -Técnicas de ampliación -Compensación del contraste -Fotodiseño: Sabattier, solarizado, virados, técnica de cristal y revelado desigual</p>	<p>Prácticas -El estudio fotográfico -Fotogenia y caracterización -Moda y desnudo -Selección de locación -Flash en locación</p>	<p>Práctica fotográfica -El estudio de producto -Retrato, bodegón, perfumería, cristalería, platería, objetos volados, comida fría y caliente, reproducción de obra de arte</p>
<p>Laboratorio fotográfico -Revelado y ampliación blanco y negro</p>	<p>Práctica fotográfica -Equipos y materiales -Objetivos (longitud focal) y filtros -Laboratorio fotográfico -Películas, ampliación y filtros de contraste -Permanencia de la imagen</p>	<p>Audiovisual -Realización de un audiovisual</p>		<p>El color -Propiedades de la luz y teoría de color Relaciones y lenguaje del color</p>
	<p>La fotografía digital -La cámara digital (menú)</p>			<p>Laboratorio digital -Ampliación digital (gestión del color)</p>

	-Introducción a Adobe Photoshop La computadora MAC y PC -La imagen digital			-Características del revelado RAW
--	---	--	--	-----------------------------------

Sexto trimestre	Séptimo trimestre	Octavo trimestre	Noveno trimestre	Decimo trimestre
Fotografía de producto, formato 4"X 5" Teoría -Fotografía comercial -Manejo de la cámara formato 4"X 5" -Óptica y círculo de la imagen Profundidad de foco	Técnicas antiguas Teoría -Historia de la fotografía -Negativos de vidrio, albúmina y colodión, ambrotipo, ferrotipo y daguerrotipo -Análisis de la imagen y proceso creativo -Presupuesto y costos fotográficos II	Fotografía digital Teoría -Formación de la imagen digital -Características de flujo en trabajo digital -Proyecto personal con manipulación -Problemas específicos durante la toma -Fotomontaje -Coloreado -Alteración de perspectiva	Imagen digital Teoría -Edición comercial de imágenes -Arte, cultura y tecnología digital -Análisis y creación de portafolio -Autores de fotografía digital -El proceso creativo -Elaboración de presupuestos	*Opcional
Práctica fotográfica -Arquitectura, retrato, deformación de imagen, foco selectivo, textura, pintado con luz -Movimientos de la cámara -Corrección de perspectiva -Fotografía estenopéica	Práctica fotográfica -Narrativa y desarrollo de proyectos -Características del giclée y la piezografía -Portafolio fotográfico -Laboratorio fotográfico -Impresión por contacto con luz natural y en caja de luz UV -Papel salado, cianotipo, paladio, rojo óxido	Laboratorio de imagen digital -Prácticas en el estudio I -Técnicas de recorte -Correcciones de temperatura de color -Restauración de fotografías antiguas -Digitalización de archivos análogos -Fotografía panorámica	Práctica fotográfica -Prácticas en estudio y locación II -Iluminación en post-producción	
Fotodiseño digital -Proyectos editoriales -Manipulación digital			Laboratorio de la imagen -Retoque profesional -Adobe Lightroom y Capture One -Calibración de dispositivos	

			-Creación de imágenes de amplio rango	
--	--	--	---------------------------------------	--

Consultado en <http://www.escuelactivadefotografia.net/#!carrera/c1rgt 24/03/2014>, 24/03/2014.

Plan de estudios de la licenciatura en Comunicación y Periodismo de la UNAM

Primer semestre	Segundo semestre	Tercero semestre	Cuarto semestre	Quinto semestre	Sexto semestre	Séptimo semestre	Octavo semestre
Ciencia Política	Problemas Económicos Contemporáneos	Desarrollo de los Medios de Comunicación en México	Computación Aplicada a los Medios Audiovisuales	Psicología de la Comunicación	Edición de Libros	Comunicación Social y Relaciones Públicas	Seminario de Investigación en Apoyo a la Titulación II
Redacción	Sociología de la Comunicación	Entrevista	Comunicación Gráfica	Computación Aplicada a los Medios Impresos y Electrónicos	Estilos Periodísticos y Literarios	Publicidad	Apreciación Cinematográfica
Epistemología de la Ciencia de la Comunicación	Métodos de Investigación en Comunicación I	Estadística Aplicada a la Computación	Métodos de Investigación en Comunicación III	Edición de Diarios y Revistas	Propaganda	Seminario de Investigación en Apoyo a la Titulación I	Obligatoria de Elección
Introducción a la Economía	Nota Informativa y Crónica Noticiosa	Laboratorio de Fotografía	Régimen Legal de los Medios de Comunicación en México	Géneros de Opinión	Administración de Empresas de Medios de Comunicación	Seminario de comunicación y Literatura Contemporánea	Optativa
Sociedad y Política del México Actual I	Sociedad y Política del México Actual II	Métodos de Investigación en Comunicación	Reportaje	Guionismo en Radio y Televisión	Obligatoria de Elección	Obligatoria de Elección	
Técnicas de Investigación Documental y de Campo	Teoría y Medios de Comunicación I	Teoría y Medios de Comunicación II	Teoría y Medios de Comunicación III	Opinión Pública	Optativa		

Obligatorias de elección

Sexto semestre	Séptimo semestre	Octavo semestre
Seminario-taller de Prensa I	Seminario-taller de Prensa II	Seminario-taller de Prensa III
Seminario-taller de Radio I	Seminario-taller de Radio II	Seminario-taller de Radio III
Seminario-taller de Televisión I	Seminario-taller de Televisión II	Seminario-taller de Televisión III

*Asignaturas optativas

Actualización Periodística
Comunicación Organizacional
Ciberperiodismo
Fotografía Publicitaria y Artística
Fotoperiodismo
Mercadotecnia
Mercadotecnia Política
Relaciones Humanas para el Desarrollo Profesional del Comunicador Social

Consultado en <https://www.dgae.unam.mx/planes/aragon/Cienccom-Arag.pdf> , 24/03/2014.

Plan de estudios de licenciatura en Periodismo y Medios de Información del Tecnológico de Monterrey (TEC)

Remediales	Primer semestre	Segundo semestre	Tercero semestre	Cuarto semestre
Inglés remedial	Administración e innovación en modelos de negocios (Curso con proyecto)	Laboratorio de diseño digital	Lenguaje y narrativa audiovisual	Laboratorio de video

Inglés remedial II	Lengua extranjera	Economía de la empresa	Laboratorio de audio	Métodos cualitativos de investigación
Inglés remedial III	Literatura y poder en América Latina	Análisis y expresión verbal	Psicología	Derecho constitucional
Inglés remedial IV	Matemáticas I	Antropología social	Métodos cuantitativos para la investigación social (Curso con proyecto)	Ética, persona y sociedad
Inglés remedial V	Introducción a la carrera de LMI	Estadística para la investigación en ciencias sociales	Comunicación y estudios de medios	Expresión verbal en el ámbito profesional
Fundamentos de la escritura	Fundamentos de la ciencia política	Perspectiva internacional	Arte y cultura contemporánea	Fundamentos del periodismo
Introducción a las matemáticas	Historia de México independiente	Historia de México contemporáneo	Sociología	Historia mundial de los siglos XX y XXI (Curso con proyecto)
Introducción a la computación				

Quinto semestre	Sexto semestre	Séptimo semestre	Octavo semestre	Noveno semestre
Filosofía y pensamiento contemporáneo	Comunicación y globalización	Diseño y producción de publicaciones	Ciudadanía (Curso con proyecto)	Realización documental (Curso con proyecto)
Literatura mundial contemporánea	Producción periodística de opinión	Normatividad de la comunicación	Periodismo digital	Ética aplicada

Humanidades y bellas artes	Fotoperiodismo (Curso con proyecto)	Emprendimiento (Curso con proyecto)	Producción de publicaciones multimedia	Periodismo convergente
Producción periodística informativa (Curso con proyecto)	Periodismo para radio	Periodismo para televisión	Escenario regional de Asia	Periodismo de investigación y desarrollo (Curso con proyecto)
Política, medios y opinión pública	Escenario regional de Norteamérica	Escenario regional de Europa	Tópicos III	Introducción a la vida profesional
Escenario regional de América Latina y el Caribe (Curso con proyecto)	Tópicos I	Tópicos II	Tópicos IV	Tópicos V
				Tópicos VI

Véase página

<https://serviciosva.itesm.mx/PlanesEstudio/Consultas/Planes/ConsultaPlanEstudio.aspx?form=PLANESTUDIO&contenido=caratula&modovista=default&Idioma=ESP&UnaCol=NO&claveprograma=LMI11> consultado el 24/03/2014.

Plan de estudios de la licenciatura en Periodismo de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH)

Primer semestre	Segundo semestre	Tercer semestre	Cuarto semestre	Quinto semestre	Sexto semestre	Séptimo semestre	Octavo semestre
Comunicación y medios masivos.	Historia del periodismo.	Géneros periodísticos I.	Géneros periodísticos II.	Géneros periodísticos III.	Periodismo cultural.	Compromiso social I.	Compromiso social II.
Introducción a las ciencias de la información y la comunicación.	Expresión oral.	Filosofía de la comunicación.	Redacción periodística.	Desarrollo organizacional de los medios.	Diseño de proyecto de investigación.	Periodismo científico.	Plataformas tecnológicas.
Panorama filosófico.	Redacción de informes científicos.	Metodología de la investigación científica.	Fotografía periodística.	Producción radiofónica.	Periodismo deportivo.	Periodismo policiaco.	Locución y conducción.

Teorías psicológicas.	Lingüística teórica.	Filosofía del arte.	Legislación de medios.	Periodismo político.	Producción televisiva	Producción digital.	Seminario de especialización II.
Tecnologías y manejo de la información.	Universidad y conocimiento.	Análisis semiótico discursivo.	Ética periodística.	Software aplicado a la edición periodística.	Periodismo económico-financiero.	Seminario de especialización I.	Taller de especialización II.
Sociedad y cultura.	Lenguaje y comunicación.	Teoría social.	Periodismo de investigación I.	Periodismo de investigación II.	Producción impresa	Taller de especialización II.	
Inglés I.	Inglés II.	Inglés III.	Inglés IV.				

Consultado en http://www.ffyl.uach.mx/lic_periodismo.html, 24/03/2014.

Plan de estudios de la licenciatura en Periodismo de la Universidad Regiomontana (UR)

Primer tetramestre	Segundo tetramestre	Tercer tetramestre	Cuarto tetramestre	Quinto tetramestre	Sexto tetramestre	Séptimo tetramestre	Octavo tetramestre	Noveno tetramestre
Información y comunicación	Globalización	Investigación y sociedad	Idiomas IV	Taller para la empleabilidad	Desarrollo empresarial	Responsabilidad social	Ética y profesión	Curso electivo II
Idiomas I	Idiomas II	Idiomas III	Microeconomía	Macroeconomía	Curso electivo I	México contemporáneo	Escenario de occidente	Escenarios de oriente

Historia del siglo XX	Historia latinoamericana	Historia nacional	Psicología	Imagen y relaciones publicas	Mercadotecnia Ética y fundamentos legales	Medios y relaciones de poder	Taller de producción multimedia	Portafolio periodístico
Sociología	Métodos cuantitativos	Filosofía	Literatura contemporánea	Periodismo televisivo	Redacción periodística IV	Periodismo internacional	Administración de empresas periodísticas	Locución y conducción
Fotografía	Teorías de la comunicación	Fotoperiodismo y t. de imagen	Redacción periodística II	Diseño en Internet	Técnicas de radio y tv	Taller de radio	Periodismo especializado	Recursos humanos en empresas periodísticas
Historia del periodismo	Redacción periodística	Periodismo radiofónico	Diseño en medios escritos	Redacción periodística III		Seminario de periodismo de investigación	Producción editorial	Periodismo corporativo
*Materias electivas								
Finanzas Guiones audiovisuales Realización web Cobertura de conflictos Edición de video Diseño campañas políticas								

Consultado en <http://www.ur.mx/Default.aspx?tabid=3641>, 24/03/2014.

Plan de estudios de la licenciatura de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP)

Tronco Común Universitario	Tronco Básico Profesional	Tronco Profesional	Tronco Electivo	Asignaturas remediales
<p>Formación Humanista</p> <ul style="list-style-type: none"> -Persona, Sentido de Vida y Universidad -Ética -Emprendedores I -Emprendedores II -Formación Humanística -Análisis Cinematográfico 	<p>Teorías de la Comunicación</p> <ul style="list-style-type: none"> -Introducción a la Comunicación Humana -Escuelas Norteamericanas de la Comunicación -Escuelas Europeas de la Comunicación -Escuelas Latinoamericanas de la Comunicación -Estudio de Públicos I -Estudio de Públicos II 	<p>Tecnologías para la Comunicación</p> <ul style="list-style-type: none"> -Computación Gráfica para Comunicación -Fotografía Digital -Computación Gráfica Avanzada -Audio y Video -Producción de Audio -Producción de Video -Aplicación Creativa de los Medios I -Aplicación Creativa de los Medios II 	<ul style="list-style-type: none"> -Comunicación Organizacional Teorías de la Comunicación Organizacional -Competencias Comunicativas en las Organizaciones I -Clima y Cultura Organizacional -Nuevas Tendencias de la Comunicación Organizacional -Competencias Comunicativas en las Organizaciones II -Comunicación y Situaciones de Crisis -Diseño de Proyectos de Comunicación Organizacional -Evaluación de Proyectos de Comunicación Organizacional 	<ul style="list-style-type: none"> -Computación Básica -Inglés Acceso I -Inglés Acceso II
<p>Idiomas</p> <ul style="list-style-type: none"> -Segundo Idioma I -Segundo Idioma II -Segundo Idioma III -Segundo Idioma IV 	<p>Análisis y Desarrollo del Lenguaje</p> <ul style="list-style-type: none"> -Lengua y Pensamiento Crítico I -Lengua y Pensamiento Crítico II -Comunicación Conceptual y Productiva -Taller de Lectura y Escritura Especializada 	<p>Intervención en Casos de Comunicación</p> <ul style="list-style-type: none"> -Metodología Cuantitativa de Proyectos -Metodología Cualitativa de Proyectos Proyectos de Comunicación Interpersonal y Grupal -Proyectos de Comunicación Organizacional 	<p>Comunicación Política</p> <p>Opinión Pública</p> <ul style="list-style-type: none"> -Comunicación Gubernamental -Partidos Políticos y Procesos Electorales -Diseño de Proyectos de Comunicación Política -Escuelas de Comunicación Política 	

	<ul style="list-style-type: none"> -Comunicación y Retórica -Análisis y Producción de Discursos 	<ul style="list-style-type: none"> -Proyectos de Comunicación Política -Proyectos de Comunicación para el Desarrollo -Seminario de Titulación para Comunicación -Diseño de Proyectos de Comunicación Organizacional -Evaluación de Proyectos de Comunicación Organizacional 	<ul style="list-style-type: none"> -Diseño de Políticas de Comunicación -Propaganda y Publicidad -Evaluación de Proyectos de Comunicación Política 	
	<ul style="list-style-type: none"> -Contrucción de Cuidanía -Historia del Mundo Contemporáneo -Psicología Social -Introducción a la Ciencia Política -Sistema Político Mexicano -Derecho a la Información -Principios de Economía 		<ul style="list-style-type: none"> Comunicación para el Desarrollo -Teoría del Desarrollo Multiculturalismo y Comunicación Intercultural -Políticas Públicas para el Desarrollo -Diseño de Proyectos de Comunicación para el Desarrollo -Comunicación Educativa -Cibercultura y Consumo Cultural -Optativa: Salud /Educación/Economía /Arte -Evaluación de Proyectos de Comunicación para el Desarrollo 	

Revise página http://www.upaep.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=198&Itemid=167, consultado 24/03/2014.

Escuela de Periodismo Carlos Septién García

Primer semestre	Segundo semestre	Tercer semestre	Cuarto Semestre
<ul style="list-style-type: none"> • Computación • Geopolítica • Historia del periodismo • Introducción a las ciencias de la información • Laboratorio de comunicación oral • Lingüística • Ortografía • Redacción 	<ul style="list-style-type: none"> • Agencias de información • Filosofía • Introducción al derecho • Locución y conducción • Métodos y técnicas de investigación de campo del reportero • Noticia en prensa • Sociología • Teoría de la comunicación • Teoría literaria 	<ul style="list-style-type: none"> • Entrevista en prensa • Fotografía I • Introducción al periodismo radiofónico • Introducción al periodismo televisivo • Letras mexicanas • Producción audiovisual • Régimen jurídico de los medios de información • Sociología de la información 	<ul style="list-style-type: none"> • Crónica en prensa • Diseño editorial • Entrevista en radio • Entrevista en televisión • Ética periodística • Fotografía II • Ideas contemporáneas • Letras contemporáneas

Quinto semestre	Sexto semestre	Séptimo semestre	Octavo semestre
<ul style="list-style-type: none"> • Análisis de los medios impresos de comunicación • Crónica y reportaje en radio • Crónica y reportaje en televisión • Culturas prehispánicas • Metodología I • Nociones de teoría económica • Nociones de teoría política • Reportaje en prensa 	<ul style="list-style-type: none"> • Columna, artículo y editorial • Comunicación institucional • Gestación y edición de información periodística • Metodología II • Noticiero en radio • Noticiero en televisión • Problemas mexicanos • Publicidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Administración y comunicación organizacional • Arte contemporáneo • Ciencia contemporánea • Crítica cinematográfica • Ensayo • Periodismo en la red • Programa de análisis y comentario por radio • Programa de análisis y comentario por televisión 	<p>Seminarios:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Titulación • Periodismo científico • Periodismo cultural • Periodismo económico • Periodismo político • Periodismo deportivo

Consultado en <http://septien.mx/licenciatura/aspirantes/plan-de-estudios/>, el 29/05/2014.

Tabla 3

Dentro de estos temas los contenidos son los siguientes:

<ul style="list-style-type: none">1. Conceptos fotográficos<ul style="list-style-type: none">1.1 La cámara.1.2 Materiales.1.3 Manejo de la luz.1.4 Laboratorio.
<ul style="list-style-type: none">2. Evolución del fotoperiodismo. Fotografía documental<ul style="list-style-type: none">2.1 El proceso de Half tone o medio tono.2.2 Aplicación de la fotografía en los medios impresos.2.3 El fotorreportaje en la revista.2.4 El fotoperiodismo en México.2.5 Géneros.<ul style="list-style-type: none">2.5.1 Fotografía unitaria.2.5.2 Ensayo.2.5.3 Fotorreportaje.
<ul style="list-style-type: none">3. La práctica del fotoperiodismo<ul style="list-style-type: none">3.1 Aspectos técnicos.<ul style="list-style-type: none">3.1.1 Cámaras.3.1.2 Objetivos.3.1.3 Filtros.3.1.4 Flash.3.1.5 Otros aditamentos.3.2 Composición.<ul style="list-style-type: none">3.2.1 Forma (Encuadres, ángulos, reglas de composición).3.2.2 Mensaje (simbolismos, connotación).3.2.3 Requerimientos técnicos para cada medio.3.3 Aspectos legales.

4. El tratamiento de la fotografía de acuerdo con distintas fuentes 4.1 Deportiva. 4.2 Social. 4.3 Política. 4.4 Policiaca. 4.5 Espectáculos. 4.6 Cultura.
5. Manipulación de la imagen 5.1 El fotomontaje. 5.2 El retoque. 5.3 Efectos especiales.
6. Elaboración de exposición, portafolios o carpeta 6.1 Selección del tema. 6.2 Práctica de campo. 6.3 Montaje de la exposición. 6.4 Integración del portafolio.

Consulte página http://www.aragon.unam.mx/oferta_educativa/licenciaturas/comyperiod/pdf/temarios/Complementaria/fotoperiodismo.pdf, 24/03/2014.

Bibliografía y fuentes consultadas

Amar Pierre-Jean (2005). *El fotoperiodismo*. La marca, Buenos Aires, Argentina.

Anónimo (1989). *30 años de fotoperiodismo Internacional: World Press Photo*. INBA, Museo de Arte contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, D.F.

Anónimo, (1973). *Diccionario Etimológico de la lengua Castellana*. Tercera edición, Editorial Gredos, Madrid.

Anónimo, *Real Academia Española. Diccionario de la lengua española 22ªed* (2001). Tomo I, Espasa Calpe, Madrid

Ávila, Sonia (2013). “Elogian óptica de Lola Álvarez Bravo” en *Excelsior especiales*. Consultado en <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/07/21/909847#imagen-1> (09/05/14), (07/05/14).

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

Ballesteros Leiner, Arturo (2007). *Max Weber y la sociología de las profesiones*. Universidad Pedagógica Nacional, México.

Batchen, Geoffrey (2004) “Electroplasma. La fotografía en la era digital” en Ribalta, Jorge (ed), *Efecto real. Debates posmoderno sobre la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona.

Beceyro Raúl (1983). *Henri Cartier Bresson*. UNAM, México.

Bendavid-Val Leah (1994). *National Geographic las mejores fotografías*. RBA publicaciones, S.A. España.

Bieger-Thielemann, Marianne (2001). “Hine, Lewis Wickes”, “Smith, W. Eugene” y “Walker Evans” en *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwug Colonia*. Taschen, Italia.

Blazquez, Niceto (2000). *El desafío ético de la información*. San Esteban, Salamanca (España).

Bourdieu Pierre (2003). *Una arte medio*. Gustavo Gili, SA, Fotoggrafía, Barcelona.

Brehme, Denis (1992). *Hugo Brehme, pueblos y paisajes de México*. INAH, Porrúa, Banco Nacional de Comercio, México, D.F.

Canto-Speber, Monique (2001). *Diccionario de la ética y de la filosofía Moral A-J*. Fondo de Cultura Económica, México.

Cárdenas Bacerril, Lucila (2005). *La profesionalización de la enfermería en México. Un análisis desde la sociología de las profesiones*. Ediciones Pamares, Barcelona.

Cartier-Bresson, Henri (2003). *Fotografía del natural*. Gustavo Gili, SA, Fotografía. Barcelona.

Casanova, Rosa y Adriana Konzevik (2006). *Luces sobre México*. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH. Editorial RM, España.

Casanova, Rosa (2005). “De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890” en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. Lunwerg, CONACULTA, INAH, España.

Casanova, Rosa y Sergio Raúl Arroyo (2003). “Los Casasola. La épica cotidiana” en *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casassola. México 1900-1940*. INAH, SEP: Turner/Océano, México, D.F.

Castellanos Alejandro, Rosa Casanova y Rodrigo Moya (2003). *Rodrigo Moya. Fuera de moda, obra fotografica 1955-1968*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

Castellanos, Ulises (2003). *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. Proceso, Universidad Iberoamericana, México.

Chueca, Fabián (2000). *El ABC de la fotografía*. Phaidon. Hong Kong.

Claro León, Jorge (2008). *Ensayos sobre la fotografía documental*. Siglo XXI, México.

Cultura Colectiva (2013). “Manuel Álvarez Bravo, un surrealista innato”. Consultado en <http://culturacolectiva.com/manuel-alvarez-bravo-un-surrealista-innato/> , (14/05/14).

De la Peña, Ileri (2008). *Ensayos sobre fotografía documental*. Siglo veintiuno editores, México.

Debroise Oliver (1994). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España.

Debroise Oliver (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España.

Del Castillo Troncos, Alberto (2005). “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen” en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. Lunweg, CONACULTA, INAH, España.

Del Castillo Troncoso, Alberto (2006). *Rodrigo Moya una visión crítica de la modernidad*. Circulo de Arte, México, D.F

Del Catillo Troncoso, Alberto (2011). *Rodrigo Moya una mirada documental*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, La Jornada/ Demos Desarrollo de edios, S.A de C.V, México.

Eder Rita. “El Arte de Álvarez Bravo en los años treinta” en *Luna Córnea. Manuel Álvarez Bravo y sus contemporáneos (1992-1993)*. [En línea]. Invierno 1992-1993, No. 1. (Fecha de consulta: 22 de enero de 2014). Disponible en: http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_1 (30/04/2014).

Figarella, Mariana (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F.

Fontcuberta, Joan (2003). *Estética fotográfica*. Gustavo Gili, SL, Fotografía, Barcelona

Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili SL, Barcelona, España.

Freund, Gisèle (2004). *La fotografía como documento social*. Fotografía, Barcelona.

- Fuentes Mora, Sara María (2006). *Ética actual y profesional. Lectura para la convicción global en el siglo XXI*. Thomson, México.
- Gallegos, Luis Jorge (2001). *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano, 23 testimonios*. F.C.E, México.
- Gallino, Luciano (2005). *Diccionario de sociología. Siglo veintiuno*, México.
- García Krinsky, Emma Cecilia (2005). *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. Lunwerg, CONACULTA, INAH, España.
- García, Dora Elvira (2008). *Ética, profesión y ciudadanía una ética cívica para la vida común*. Porrúa, YECM, México.
- García, Elvira Dora (2008). *Ética, profesión y ciudadanía una ética cívica para la vida en común*. Porrúa, Tecnológico de Monterrey, México.
- Gomar Gómez, Berumen (2001). *Ética del ejercicio profesional*. CECSA, México.
- Gonzaldo Aizpuro, Pilar (2006). *Historia de la vida cotidiana en México*. El Colegio de México, FCE, México.
- González Cruz, Manjarrez Maricela (2004). *Juan Guzmán una visión de la modernidad*. Circulo de Arte, México, D.F.
- Henestrosa, Andrés (1992). *Hugo Brehme, pueblos y paisajes de México*. INAH, Porrúa, Banco Nacional de Comercio, México, D.F.
- Hill Paul y Thomas Cooper (1979). *Diálogo con la fotografía*. Fotografía, Barcelona.
- Hill, Pete (2003). “El archivo Casasola” en *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola. México 1900-1940*. INAH, SEP: Turner/Océano, México, D.F.
- Hillmann, Karl-Heinz (2001). *Diccionario enciclopédico de Sociología*. Herder, Barcelona.
- Hortal Alonso, Augusto (2002). *Ética general de las profesiones*. Centro Universitario de la Compañía de Jesús, Bilbao.

Keene, Martin (1995). *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*. Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España.

Kobré, Kenneth (2006). *Fotoperiodismo: El manual del reportero gráfico*. Omega, Barcelona.

Lerdo, Margarita (1998). *Documentalismo fotográfico: Éxodos e Identidad*. Catedra, Madrid.

Martínez Moscoso, Dolores (2004). *Fotoperiodismo apuntes para su estudio*. Presís, México.

Matabuena Peláez, Teresa (1991). *Algunos usos y concepto de la fotografía durante El Porfiriato*. Francisco Xavier Clavigero, Centro de Información Académica de la Universidad Iberoamericana, México, D.F.

MibelbeckReinhold (2001). *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwug Colonia*. Taschen, Italia.

Monroy Nars, Rebeca (2005). “Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940” en *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*. Lunweg, CONACULTA, INAH, España.

Monroy Nasr, Rebeca (2003). *Destellos fotográficos en México*. SEP: Santillana, México.

Monroy Nasr, Rebeca (2003). *Historias para ver: Enrique Díaz, Fotorreportero*. UNAM, Conaculta, INAH, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F.

Monsiváis, Carlos (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. Ediciones Era, Museo del Estanquillo, Colección Carlos Monsiváis. México, D.F.

Montellano, Francisco (1994). *C.B Waite, Fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*. Grijalbo, México, D.F.

Monteverde, Eduardo (1996). Fotógrafo de la fuente policiaca durante medio siglo, Enrique Metinides. *Latitudes, Revista de fotoperiodismo*. Año 1, número 1, 4-12.

Morales, Alfonso (2005). “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970” en *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. Lunwerg, CONACULTA, INAH, España.

Mraz, John (1996). *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996*. Centro de la Imagen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Mraz, John, Jaime Vélez Storey (2005). *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*. AGN, UAM. México, D.F.

Mraz, Jhon (2008). *El aura de la veracidad: ética y metafísica en el fotoperiodismo en Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI, México.

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

Newman, Cathy (2000). *Mujeres tras la cámara*. Océano, National Geographic, España.

Ortiz Monasterio, Pablo (1995). *Hugo Brehme*, en Luna Córnea, número 6. Centro de la Imagen, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F.

Ortiz Monasterio, Pablo (2003). *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casassola. México 1900-1940*. INAH, SEP: Turner/Océano, México, D.F.

Pacheco, Cristina (1995). *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. FCA. México, D.F.

Pacheco Méndez, Teresa y Ángel Díaz Barriga (1997). *La profesión. Su condición social e institucional*. Miguel Ángel Porrúa, Centro de Estudios sobre la Universidad, México.

Palacios, Paola (2013). “El papel de las redes sociales en la denuncia ciudadana” <http://www.tm.org.mx/el-papel-de-las-redes-sociales-en-la-denuncia-ciudadana/>, (19/05/14).

Panzer Mary epílogo de Christian Caujolle (2006). *Las cosas tal como son*. World Press Photo. Blume, Barcelona.

Pérez, Rafael Enrique (2013). “Metinides: el fotógrafo del desastre”. Consultado en <http://culturacolectiva.com/enrique-metinides-el-fotografo-del-desastre/>. Noviembre 4, 2013, (07/05/14).

Poniatowska, Elena (1991). *Manuel Álvarez Bravo el artista su obra sus tiempos*. Banco Nacional de México, México.

Poniatowska, Elena (1987). “Héctor García. México sin retoque” en *Los creadores y las artes. Héctor García. México sin retoque*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, México.

PrattFrairchild, Henry (1997). *Diccionario de sociología*. FCE, México.

Ramos Alejandro, Gonzalo, Javier Pineda Muños, Raúl Rodríguez Guillen (2009). *Sociología de las ocupaciones profesionales (los procesos de institucionalización)*. Ediciones Eón, México, D.F.

Ribero Borell.M., Héctor (1995). “A propósito” en *México: una nación persistente. Hugo Brehme fotografías*. Porrúa, México, D.F.

Rodríguez, José Antonio (2012). *Fotógrafas en México 1872-1960*. Turner, Madrid, España.

Scherer, García. Carlos Monsiváis (2003). *Tiempo de saber, prensa y poder en México*. Nuevo Siglo, Santilla S.A, México.

Sousa, Jorge Pedro (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Comunicación Social, Sevilla, España.

Taschitzki von Thomas (2001). “Eisenstaedt, Alfred” en *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwug Colonia*. Taschen, Italia.

Valverde Valdés, María Fernanda (2003). *Los procesos fotográficos históricos*. Archivo General de la Nación, México.

Villanueva, Ernesto (2002). *Códigos deontológicos de la prensa escrita en el mundo de México*. Porrúa, Universidad Iberoamericana, México.

Villaseñor, Enrique y Armando Cristero (1995). *Primera bienal de Fotoperiodismo*. Consejo Mexicano de Fotografía, Grupo Desea, México, D.F.

Weber Max (1964). *Economía y sociedad*. FCE, México, D.F.

Weber Max (2008). *El político y el científico*. UACM, México, D.F.

Weber Max (2011). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. FCE, México, D.F.

Whelan, Richard (2005). *Obra fotográfica*. Pahidon, China.