EDUARDO RODRIGUEZ MERCHAN
Profesor Titular de E.U.
Comunicación Audiovisual y Publicidad I

LA REALIDAD FRAGMENTADA

Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo

TESIS DOCTORAL

Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense. Madrid, 1992

D. MARIANO CEBRIAN HERREROS, CATEDRATICO DE TEORIA Y TECNICA DE LA INFORMACION AUDIOVISUAL, DEL DEPARTAMENTO DE PERIODISMO II, DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACION, DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, CERTIFICA:

Que la Tesis Doctoral titulada LA REALIDAD FRAGMENTADA: UNA PROPUESTA DE ESTUDIO SOBRE LA FOTOGRAFIA Y LA EVOLUCION DE SU USO INFORMATIVO ha sido realizada bajo su dirección por D. Eduardo Rodríguez Merchán (Profesor Titular de E. U. del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I).

Que, en su opinión, la citada Tesis Doctoral reúne la suficiente calidad para que D. Eduardo Rodríguez Merchán pueda optar con ella al Grado de Doctor en Ciencias de la Información.

Fdo. Mariano Cebrián Herreros

Departamento de Periodismo II

"Es distinta la naturaleza que le habla a la cámara y la que lo hace al ojo."

Walter Benjamin

SUMARIO

PRELIMINARES

0.-TRES TEXTOS A MODO DE PROLOGO
1.-CONSIDERACIONES GENERALES

PERSPECTIVA TEORICA

2.-CRITERIOS, OBJETIVOS Y METODOLOGIA
3.-NATURALEZA Y FORMA DE LA FOTOGRAFIA INFORMATIVA

PERSPECTIVA HISTORICO-TECNICA

4.-LOS COMIENZOS: EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA REALIDAD
5.-FOTOGRAFIA Y PRENSA EN EL SIGLO XIX: REFLEXIONES FORMALES
6.-LA INCORPORACION DE LA FOTOGRAFIA A LA PRENSA
7.-LOS OJOS DE LA PRENSA: GENESIS Y EVOLUCION DEL FOTOPERIODISMO

PERSPECTIVA ANALITICA

8.-FOTOGRAFIA Y REALIDAD
9.-LA REALIDAD FRAGMENTADA: LA FOTOGRAFIA EN LA PRENSA DIARIA

POTSCRIPTUM

10.-CONCLUSIONES
11.-BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

INDICE

0.-TRES TEXTOS A MODO DE PROLOGO

0.1. *Fotoperiodismo*, por W. Eugéne Smith XI
0.2. *Fotografiar la vida*, por Eduardo Rodríguez Merchán XIII
0.3. *La nebulosa*, por Maruja Torres XV

1.-CONSIDERACIONES GENERALES

1.1. Justificación de un prólogo 4
1.2. El objeto de estudio 6
1.3. A modo de introducción 8
1.4. Estructura del trabajo 13
1.5. Tres ideas como punto de partida 18
1.5.1. El valor de la imagen en prensa 18
1.5.2. De la prensa ilustrada al fotoperiodismo 25
1.5.3. Del espejo con memoria al "index" 33

2.-CRITERIOS, OBJETIVOS Y METODOLOGIA

2.1. Una primera aproximación al objeto de estudio 40
2.2. Por una concepción de la Teoría de la Imagen y de sus inexcusables relaciones con la Historia y la Técnica 48
2.3. Algunas consideraciones sobre la ciencia y su concepto 58
2.4. Método y metodología científica 65
2.5. Hacia una clasificación de las ciencias 68
2.6. Las peculiaridades de las ciencias sociales y de la comunicación 72
2.7. La interdisciplinariedad de las ciencias de la imagen y de nuestra particular aproximación al objeto de estudio 79

3.-NATURALEZA Y FORMA DE LA FOTOGRAFIA INFORMATIVA

3.1. Hacia un concepto de imagen 90
3.2. La imagen como fragmento material 95
3.2.1. Comunicación visual 98
3.3. La naturaleza de la imagen fotográfica 101
3.4. Hacia un concepto de la información fotoperiodística 112
3.5. Caracterización de la fotografía informativa 117
3.5.1. La fotografía informativa como signo: icono, índice y símbolo 118
3.5.2. La fotografía como medio de comunicación 121
3.6. Acto y proceso fotográfico 125
3.7. Los códigos del mensaje fotográfico 131

4.-LOS COMIENZOS: EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA REALIDAD

4.1. De Niépce a Fox Talbot: La fotografía en la primera mitad del siglo XIX 144
4.1.1. La invención de la fotografía y la sociedad de 1830. 148
4.1.2. La extensión del daguerrotipo y su relación con la pintura 154
4.1.3. Hacia la multiplicabilidad de la imagen 161
4.2. Métodos de impresión de la imagen y primeros intentos de reproducción fotomecánica. 169
4.3. La fotografía viajera: una ventana abierta al mundo 182
4.3.1. La publicaciones fotográficas pioneras 184
4.3.2. Los primitivos "reporteros gráficos" y su relación con la prensa de la época. 187

5.-FOTOGRAFIA Y PRENSA EN EL SIGLO XIX: REFLEXIONES FORMALES

5.1. Nacimiento del periodismo popular y del periodismo informativo 209
5.2. Prensa Ilustrada 215
5.3. Caricatura e ilustración 222

5.4. Fotografía y prensa ilustrada 227
5.5. Fotografía versus ilustración 230
5.6. La veracidad de la fotografía 233
5.7. "Los artistas de la mancha" 237

6.-LA INCORPORACION DE LA FOTOGRAFIA A LA PRENSA

6.1. La revolución en las técnicas fotográficas. 248
6.1.1. Del colodión a la película en rollo 249
6.1.2. La evolución de las cámaras y los objetivos 253
6.1.3. El advenimiento de la instantánea 258
6.2. El desarrollo de los métodos de impresión de la imagen 261
6.3. La fotografía en la época del periodismo sensacionalista 265
6.4. Primeras fotografías en prensa 270
6.5. El caso español 274
6.5.1. Una nueva concepción de la revista gráfica: *Blanco y Negro* 274
6.5.2. La fotografía en el camino hacia la prensa diaria: la aparición de *ABC* 278

7.-LOS OJOS DE LA PRENSA: GENESIS Y EVOLUCION DEL FOTOPERIODISMO

7.1. Documentalismo fotográfico 298
7.2. Los soldados de la cámara 304
7.3. La revolución soviética y el periodismo gráfico 307
7.4. La renovación tecnológica: El 24 x 36 y los flashes 312
7.5. La cámara cándida: el nacimiento del fotoperiodismo moderno 316
7.6. *Life* y la época de los grandes dinosaurios gráficos 320
7.7. La fotografía en la guerra 330
7.8. Las agencias y el futuro del periodismo gráfico 338
7.9. A modo de sumario: Del esplendor soberbio al documento eficaz 344

8.-FOTOGRAFIA Y REALIDAD

8.1. Realidad y realidad medial 350
8.1.1. Realidad documental y realidad ficcional 355
8.2. Fotografía y realidad 358
8.2.1. La falsificación de la realidad 363
8.2.2. El compromiso de la fotografía 368
8.2.2.1. Mediación técnica y humana 370
8.2.2.2. Objetividad, veracidad y manipulación 373
8.2.2.3. La presencia del fotógrafo 378
8.2.2.4. Estilo, retórica y estereotipo 382
8.3. La competencia del lector 385
8.3.1. El mito de la universalidad del testimonio gráfico 385
8.3.2. Las dificultades de la lectura 388

9.-LA REALIDAD FRAGMENTADA: LA FOTOGRAFIA EN LA PRENSA DIARIA

9.1. Acontecimiento y noticia gráfica 393
9.1.1. Organización y rutinas profesionales 405
9.2. La parcialidad del testimonio gráfico 411
9.2.1. La selección del acontecimiento 412
9.2.1.1. La fotografía como certificación de la noticia 425
9.2.1.2. La "reconstrucción" de la realidad 431
9.2.2. El punto de vista y sus códigos 437
9.2.3. La elección técnica 458
9.2.3.1. Película, grano e iluminación 458
9.2.3.2. La falta de calidad como código 468
9.2.3.3. Objetivo y enfoque selectivo 481
9.2.3.4. Angulación y posición frente al hecho 496
9.2.3.5. Instante decisivo y velocidad de obturación 502
9.2.3.5.1. El método de la saturación 516

9.2.3.5.2. La ambigüedad del instante decisivo 519
9.2.4. Manipulación técnica 523
9.2.5. Mediación informativa 526
9.2.5.1. Selección, reencuadre y elección del gesto 526
9.2.5.2. Pie de foto: texto e imagen 551
9.2.5.3. Sintaxis y puesta en página 561

10.-CONCLUSIONES 572

11.-BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

11.1. Metodología de la investigación científica 588
11.2. Teoría y análisis de la imagen 590
11.3. Historia y técnica de la fotografía 597
11.4. Periodismo y comunicación de masas 601
11.5. Fotoperiodismo y periodismo gráfico 605
11.6. Obras generales sobre técnica y tecnología 608
11.7. Imprenta: Historia y técnicas de impresión 609
11.8. Trabajos de investigación inéditos: Tesis, tesinas y proyectos docentes 610
11.9. Otros textos: Monografías, reseñas y artículos diversos de periódicos y revistas especializadas. 611

PRELIMINARES

0

TRES TEXTOS A MODO DE PROLOGO

0.1.-FOTOPERIODISMO

por W. Eugene Smith (*)

La fotografía es un medio de expresión poderoso. Debidamente empleada, es un gran poder para nuestro mejoramiento e inteligencia; mal empleada, puede encender muchos fuegos inoportunos. El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía. Por estas razones es importante que el fotoperiodista posea (además de la maestría esencial de sus herramientas) un fuerte sentido de integridad y la inteligencia necesaria para poder entender y presentar un tema correctamente.

Aquellos que creen que el fotorreportaje es "selectivo y objetivo, pero puede interpretar la materia fotografiada", muestran una falta absoluta de entendimiento respecto a los problemas y al funcionamiento propios de la profesión. El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no.

Obrando con diferentes técnicas, todas ellas comunes con otros de la profesión, los fotógrafos Lisette Model, Cartier-Bresson y Gjon Mili se elevan por encima de la pericia técnica. Sin embargo, cada uno de ellos, si hubiese de manejar el mismo material, sería capaz de dar al mundo una interpretación individual, excelente. Cartier-Bresson y Leonard McCombre son dos fotógrafos que trabajan casi exclusivamente con cámaras de 35 mm. y luz natural. Aquí también se podría casi garantizar que sus interpretaciones del mismo tema serían muy distintas. ¿Cuál es la verdad objetiva? Tal vez todos estos fotógrafos expresan la verdad, siendo la verdad "muchas cosas para mucha gente".

Hasta el momento de la exposición -e incluso este mismo momento-, el fotógrafo está obrando de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (el cual es una herramienta de control emocional), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas para obtener un conjunto emocional, que será la base sobre la cual se formará la opinión del público observador.

Es la responsabilidad del fotoperiodista someter su cometido a un examen y buscar la verdad frecuentemente intangible. Luego, muy cuidadosamente (y a veces con gran rapidez), debe actuar para llevar su intuición, junto con las características del tema, a la fotografía acabada.

Es importante que la inspiración para la interpretación provenga de un estudio de la gente y lugares que se han de fotografiar. La mente deber permanecer tan abierta y libre de prejuicios como sea posible, y el fotógrafo no deberá jamás tratar de forzar que el tema se adapte a ideas preconcebidas, suyas o del editor. Con demasiada frecuencia se asigna una tarea; el fotógrafo lee las instrucciones y las sugerencias y las sigue sin más pensamiento que el de hacer las fotografías lo más aproximadas que pueda a lo que él considera ser los deseos de los editores. Con demasiada frecuencia, debido a investigaciones defectuosas, a conocimientos inadecuados o a nociones preconcebidas, el tema direccional de la labor se basa en una idea falsa de la realidad actual. Pero para no contrariar a los editores que pagan su sustento, el fotógrafo trata con frecuencia de hacer que su historia esté en conformidad con un juicio ajeno, miope y retorcido.

El fotógrafo debe asumir la responsabilidad de sus obras y los efectos de éstas. Pero cuando su obra sea una deformación (esto es a veces intangible, pero otras, chocantemente evidente), será también proporcionalmente un crimen contra la humanidad. Aun en temas poco importantes hay que adoptar esta actitud, pues las fotografías (y la leyenda al pie) son lo que moldea la opinión.

Una falsa información por

un lado y otra por otro se convierten en la leña que enciende los funestos malentendidos.

La mayoría de los reporteros fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de *dirección de escena, para* lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de la actualidad, entonces es completamente ético. Si los cambios se convierten en una perversión de la realidad con el único propósito de producir una fotografía "más dramática" o "más comercial", el fotógrafo se ha permitido una "licencia artística" que no debería existir. Este es un tipo de falseamiento muy común. Si el fotógrafo ha falseado por *razones no éticas, ello* se convierte obviamente en una cuestión de la mayor gravedad.

Tengo la certeza personal de que todos los acontecimientos del mundo que causan grandes trastornos emocionales, tal como son las guerras, los disturbios, los desastres mineros, los incendios, la muerte de líderes (por ejemplo la reacción a la muerte de Ghandi) y otros semejantes que tienden a liberar las emociones humanas, deberían ser fotografiados de una forma totalmente interpretativa. Bajo ninguna circunstancia debe intentarse *recrear tal cual los sentimientos* dominantes y los sucesos de estos momentos.

Yo prefiero este enfoque interpretativo en la elaboración de todos los reportajes, es decir, siempre que sea posible. Sin hacer caso del "cómo" de las interpretaciones, el ámbito de la fotografía debe buscar hombres con integridad, de mente abierta, *de propósito sincero, con* la inteligencia y perspicacia necesarias para penetrar 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 tan completamente equipados, pero los criterios del periodismo deben ser situados altos. Y el individuo que lucha por conseguir 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 prologando *de su labor y no podría* buscar refugio en la queja de que es sólo un trabajador haciendo la tarea que se le ha asignado.

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. Pero sólo se podrá alcanzar este estadio si se combina una profunda penetración en el carácter del tema con la perfección compositiva y técnica, un conglomerado esencial en cualquier obra maestra de la fotografía.

(*) Articulo publicado originalmente en *Photo-Notes*, Junio de 1948. Aquí hemos utilizado la traducción reproducida en Joan Fontcuberta: *Estética Fotográfica.* Blume. Barcelona, 1984. Págs. 178 a 180.

0.2.-FOTOGRAFIAR LA VIDA

por Eduardo Rodríguez Merchán (*)

El oficio de fotoperiodista es capturar la noticia con su cámara. Coleccionar trozos de esa gran historia de la vida que, como aventuraba Susan Sontag, pudiera no ser más que una larga serie de acontecimientos dignos de ser fotografiados. Nada parece más veraz que una fotografía. Y el reportero gráfico opta por ser notario fiel de esa realidad y decidir, en apenas décimas de segundo, qué momento fugaz de su realidad circundante va a convertir en significativo, en digno de ser impreso.

Con un poco de orgullo del cazador furtivo y un mucho -por qué no decirlo- de "voyeurismo" casi siempre inconfesado, el fotógrafo de prensa siente la necesidad de atrapar esa supuesta espontaneidad de la vida sin dejar rastro de su presencia. Como un intruso.

Pero, por otra parte, hay algo inevitable que hace que el reportero gráfico pase a formar parte de la situación que retrata: él estaba allí, en el momento oportuno. El fotógrafo de prensa, a diferencia de sus compañeros de la máquina de escribir, no puede eludir *geográficamente* el conflicto para convertirlo en noticia. El fotógrafo tiene que estar presente en el lugar mismo donde ocurre la acción. Ese importante momento de la historia contemporánea, lóbrego o resplandeciente, esa guerra, ese desastre o ese gesto divertido y feliz son observados "in situ" a través del visor por el periodista.

Y ese trozo de historia, esa realidad pretendidamente testimoniada, queda plasmada en una imagen, a veces vigorosa y trascendente, a veces amplificada o desdibujada por un pie de foto tergiversador. Una imagen que puede más tarde abofetear la tranquila conciencia del lector de periódicos en su apacible salón, o más sencillamente lograr que una revista alcance altas cotas de tirada por su espectacular portada. Pero que, en cualquier caso, no es más que una papel manchado, por procedimientos químicos, con una amplia gama de grises o de vivos puntitos de colores. Porque, como señala Rudolph Arnheim "estar allí", tomar la *fotografía, puede exigir tanto* valor como participar en el acontecimiento mismo; sin embargo, cuando se toman fotografías de lo que acontece, el reportero transforma la vida y la muerte, la alegría y la pena en un espectáculo que se observa desde fuera con desapego.

¡Pero yo estaba allí! exclamaba el fotógrafo, que conserva fresca en su cerebro la experiencia vivida, ante la copia fotográfica muerta, fría: ¿qué es una foto por sí misma?

El profesional de la foto testimonio vuelve a salir con su cámara (¡cuántas veces habrá deseado que esa cámara, terrible barrera psicológica entre él y la realidad, fuera de material transparente e invisible!) hacia un nuevo lugar, en busca de un nuevo testimonio. Otra vez con su rutina al hombro, junto a la cámara, quizá con la esperanza de obtener un documento nuevo, esta vez más impresionante que el anterior, que le haga salir de anonimato, que se publique a doble página en las más importantes revistas del mundo. Pero en su interior sigue arrastrando una frustración, la de no lograr transmitir algo plenamente. Ante la agobiante realidad, tampoco la fotografía es veraz.

(*) Articulo publicado originalmente como prólogo al libro *Fotografías de Prensa... en ese preciso instante*. Unión de Periodistas/Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1984.



0.3.-LA NEBULOSA

por Maruja Torres (*)

La única coartada de que dispone alguien que escribe, ante desafíos como la foto que ilustra esta página consiste en empezar su artículo con una frase robada a Jean-Paul Sartre, alguien en cuya prosa se podía confiar: "Al no unirse a palabras, mis pensamientos se quedan en nebulosa" (*La náusea*). El periodismo gráfico debió nacer el día en que a los redactores se nos desenfocó el verbo y nos volvimos impotentes para describir la realidad, una realidad para la que, a menudo, una palabra resulta un exceso, y mil no serían suficientes.

Ahora mismo, en este décimo aniversario del fin de la última guerra que verdaderamente nos importó, no me conmueven los sesudos artículos publicados por *Time* y *Newsweek*, ni siquiera los recuerdos de compañeros que estuvieron allí y te cuentan entre dos copas noctámbulas cómo vivieron ellos la caída de Saigón. Lo que todavía me emociona, pese a haber acumulado desde aquellas tantas guerras como el mundo ha podido asumir, es la imagen de un prisionero vietcong a punto de caer ejecutando en plena calle, o de niños desnudos que huyen del napalm con el rostro demudado por el pánico.

Las fotos, las visiones, siguen siendo lo más importante de un pedazo de historia durante cuyo transcurso todos aprendimos a mirar.

El dolor y la sangre, el turbio mapa de una piel desgarrada, la mueca de la desesperanza en la víctima y la desmañada prepotencia del invasor, la humedad de la selva que se pudre y se renueva mientras a sus pies se amontonan cadáveres, la textura empapada en sudor del lino que cubría a los campesinos -ya sabíamos entonces que la arruga no es bella-, la rechonchez amenazante de los helicópteros, el polvo en las cunetas y los cantos de heroísmo, el polvo en las cunetas y los cantos de heroísmo, la agonía del crucificado y el peso en papel de una tarjeta de identificación personal. Todo eso y mucho más nos llegó de Vietnam. Vietnam mismo nos llegó y pudimos olerlo y lamerlo y palparlo y sentirlo en el corazón a través del ojo del testigo que tomó nuestra mirada como un pájaro prende en su pico una lombriz para llevarla al nido en donde le aguarda su cría.

Las fotos de Vietnam nos condujeron hasta nuestra conciencia, en donde florecimos en rebeldía. El empacho de la verdad atrapada en todas sus muecas nos despertó y empujó a los mítines y las manifestaciones, a la solidaridad y la protesta. Los propios yanquis no pudieron escapar a ese acoso implacable, a la descarga brutal y simultánea de las únicas armas que se servían de la muerte para contarnos la vida.

Con el conocimiento creció la vergüenza a oleadas espesas que presionaron hasta la liberación.

Y eso también se concretó en una imagen: la de una escuálida hilera de "marines", los últimos, esperando subir al helicóptero que les devolvería a casa.

Luego, a lo largo de los años, de otras carnicerías, se han ido repitiendo los modelos. Los modelos del desastre y de aquellos que supieron transmitírnoslo. Unos hombres cogieron de nuevo el fusil otros retomaron la Nikon. Entre tanto, los niños vietnamitas que salieron en sus fotos tienen hoy veinte años, si es que gozaron del don de la supervivencia. Es posible que la anciana que hoy nos enfrenta al horror desde esta página haya fallecido, quizá de aquel disparo, quizá de lo que sucedió después.

Lo que sí es cierto es que no puedo dar el nombre de quién hizo la foto. En el dorso de la pequeña cartulina sólo figura un nombre, escrito a mano, indicando su lugar de archivo: Vietnam. Y no hay cita culta, de Sartre o de quien sea, que pueda defender la nebulosa de mi palabra contra el imperecedero rigor con que, a menudo, se nos habla desde al anonimato.

(*) Columna de opinión publicada originalmente en la sección *"Spirito Gentile"*, de la revista *Cambio 16*, número 700, de 29 de Abril de 1985.

1

CONSIDERACIONES GENERALES

1.1.-JUSTIFICACION DE UN PROLOGO.

1.2.-EL OBJETO DE ESTUDIO.

1.3.-A MODO DE INTRODUCCION.

1.4.-ESTRUCTURA DEL TRABAJO.

1.5.-TRES IDEAS DE PARTIDA.

1.5.1.-El valor de la imagen en la prensa.

1.5.2.-De la prensa ilustrada al fotoperiodismo.

1.5.3.-Del espejo con memoria al "index".

"Estamos apenas comenzando a aprender lo que podemos decir con una fotografía. El problema del fotógrafo -con más razón del fotoreportero- está en que el mundo que vivimos es una sucesión de momentos fugaces, cualquiera de los cuales puede ser significativo. Cuando tal momento llega, no tengo conciencia de mí mismo ni de lo que hago. Reacciono de manera intuitiva. Creo que hay un impulso electrónico que va de mi ojo a mi mano. Pero ni siquiera eso basta. Sueño el día en que el paso de mi mente a mi mano no sea ya necesario, y que ande por el mundo limitándose a mirar y a tomar fotografías con sólo pestañear."

Alfred Eisenstaedt

1.1.-JUSTIFICACION DE UN PROLOGO.

Ni Eugéne Smith -desgraciadamente ya fallecido y un fotógrafo por el que siempre hemos sentido una profunda admiración-, ni Maruja Torres -quizá la más sagaz y lúcida columnista de la prensa española actual- saben absolutamente nada del trabajo que, con el "préstamo" de sus textos a modo de prólogo, estamos presentando. Posiblemente ninguno de los dos compartirían muchas de las afirmaciones que serán hechas en las páginas que siguen. Sin embargo, aunque en principio pueda parecer un atrevimiento el haber utilizado sus palabras para prologar nuestra investigación, debemos señalar desde este mismo momento que se trata fundamentalmente de un homenaje a sus personas y a sus reflexiones; y también de un profundo acto de humildad. Pues nos vemos en la obligación de confesar que en esos dos textos se concentran de forma precisa, intuitiva y sintética las ideas básicas del trabajo que con esta introducción presentamos.

El fotógrafo americano, con toda la lucidez de un hombre dedicado honestamente a su trabajo y con toda la madurez del reportero que ha comunicado con sus fotografías buena parte de la historia del siglo XX, reflexiona sobre cuestiones esenciales en las líneas que le hemos "hurtado": la capacidad expresiva y emotiva de la fotografía de prensa; la honestidad que debe llevar pareja cualquier interpretación de la realidad por parte del que maneja la cámara fotográfica; la responsabilidad que asume el fotógrafo en su búsqueda de la verdad, cuando se le da la posibilidad de que sus fotografías se publiquen en medios de comunicación importantes que influyen en los comportamientos humanos; y la defensa, pese a todo, de un enfoque personal y subjetivo -interpretativo- de la realidad fotografiada (ver prólogo 0.1.).

La periodista española, por su parte, asume el papel del receptor y confiesa sentirse conmocionada por la fuerza emotiva de las imágenes, a menudo anónimas, que le bombardean su conciencia a través de la prensa. Pero su afilada pluma no se queda simplemente en ese impacto emocional y su reflexión apunta a la capacidad descriptiva de la fotografía; a los recuerdos imperecederos que graban en las conciencias de los lectores; y al empacho de verdad, de autenticidad y de realidad que parecen desprender esas fotografías (ver prólogo 0.3.).

Nosotros, más modestamente, pero de nuevo de forma harto atrevida, nos hemos permitido situarnos a su lado recuperando un antiguo texto sobre la incapacidad de la fotografía para atrapar la verdad de una realidad cada día más agobiante; sobre la frustración del reportero ante la visión futura de sus fotografías, que sólo de forma superficial muestran la tremenda fuerza de los acontecimientos que él había vivido en persona horas o días antes; sobre la barrera psicológica que la cámara crea entre él y la realidad; o sobre su papel como segundo protagonista de la historia relatada (ver prólogo 0.2.).

1.2.-EL OBJETO DE ESTUDIO.

Tres visiones distintas sobre un fenómeno común: la del fotógrafo famoso, honesto y admirado, que reflexiona sobre la importancia de su labor; la de la periodista curtida y aguda, convertida -ante la impactante imagen instantánea- en lectora impresionada por la fuerza informativa de la fotografía; y la del analista, que pretende buscar significación y conocimiento en la disección de una actividad humana, la comunicación visual por medio de fotografías, que juega en la actualidad un importantísimo papel como medio de información en la prensa mundial.

Tres visiones lógicamente parciales, subjetivas y fragmentarias, pero que probablemente contienen, en cada uno de sus párrafos y en cada una de sus ideas, la suficiente complejidad de planteamientos para requerir un extenso desarrollo susceptible de convertirse en otro trabajo de investigación distinto al nuestro y, quizá, más interesante y profundo. Pero, como iremos viendo a lo largo de esta introducción, nuestra propuesta de ensayo sobre la fotografía periodística y sobre la evolución del uso informativo de la imagen en la prensa ha estado inspirada precisamente en la complejidad que emana de esos tres textos y de esas tres visiones diferentes de una misma realidad.

Aunque de forma aún ciertamente imprecisa -pues en el transcurso de la investigación es cuando suponemos que quedará perfectamente delimitado- ya estamos en disposición de determinar cuál va ser el objeto de estudio del trabajo que ahora iniciamos: la complejidad informativa de la fotografía; su naturaleza como mensaje y la evolución histórica de su uso en la prensa escrita. O, quizá para ser más precisos, deberíamos hablar ya desde el mismo comienzo de nuestro trabajo de fotoperiodismo, que es el término que -aunque en España no está lo suficientemente asentado- en otros países del mundo occidental está presente entre las disciplinas de la mayor parte de la Universidades. Sin embargo, hemos preferido ser cautos y plantear antes determinadas cuestiones, pues la aseveración de que, como la fotografía es siempre documento, tiene por tanto la innata virtualidad de ser periodismo es -como poco- arriesgada, si no se tienen previamente en cuenta otros muchos aspectos del complejo fenómeno de la comunicación visual.

No pretendemos en el trabajo que iniciamos conformar un método único de análisis o de crítica de la fotografía periodística, sino simplemente -a manera de ensayo- agudizar nuestra mirada, sensibilizarla hacia la realidad fragmentada (realidad medial) que la utilización de la fotografía en la prensa escrita nos ofrece. Nuestra particular visión requerirá por tanto una necesaria caracterización teórica e histórica del concepto que nos proponemos estudiar, antes de entrar en la definitiva etapa analítica que nos permita establecer nuestra posición crítica. Y, por supuesto, cuando decimos necesaria no queremos decir que sea la única, ni que el recorrido que hemos elegido no sea interesado. Como cualquier camino de investigación, el nuestro está tildado de subjetividad: recurriremos, en la parte histórica de nuestro trabajo, a las referencias de época que más se acerquen a nuestros intereses, y nos apoyaremos en los planteamientos de otros autores para configurar un trayecto zigzagueante que obedezca tanto a criterios expositivos como a los que nos permitan un enriquecimiento, todo lo personal que se quiera, sobre un concepto tan evanescente y complejo como el que hemos elegido estudiar: la fotografía y la evolución de su uso informativo en la prensa.

No pretendemos tampoco, como señalaremos con mayor énfasis en el capítulo II, establecer una teoría del fotoperiodismo, sino que nuestro interés se centrará más bien ofrecer una síntesis de las nociones técnicas y teóricas de la evolución informativa de la fotografía y un análisis de las cuestiones formales que se concitan en el proceso fotográfico y en su utilización como elemento informativo en la prensa escrita. Intentar desplegar una teoría definitiva sobre estos aspectos no sólo sería pretencioso por nuestra parte, sino que -en una época como la actual, en la que las transformaciones sufridas por la tecnología de la comunicación son tan grandes- correríamos el riesgo de configurar una teoría que podría incluso llegar a nacer con el marchamo de la ancianidad. Como muy irónicamente planteaba Umberto Eco: *"Escribir sobre los medios de comunicación es como hacer la teoría del jueves próximo. Los 'medias' se modifican con tal rapidez que no hay teoría que dure".*[1]

[1] Umberto Eco, declaraciones al programa *Bouillon de culture*, de la emisora de televisión francesa Antenne 2 (16 de febrero de 1992), recogido en suplemento *Babelia*, del diario *EL PAIS*, de 29 de febrero de 1992.

1.3.-A MODO DE INTRODUCCION.

"Resulta más útil hablar de lo que uno ha experimentado que pretender un conocimiento que sea absolutamente impersonal, una observación sin observador. De hecho no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente elaborado, de algo autobiográfico"

(Paul Valéry)

La cita del poeta francés tiene para nosotros una especial significación. La investigación que ahora presentamos como Tesis Doctoral no sólo es fruto de muchas horas de lectura y de estudio, sino que también participa experimentalmente de más de diez años de dedicación profesional al fotoperiodismo. Hasta el año 1984, fecha a partir de la cual nuestra labor se centró casi en exclusiva en la docencia universitaria, nuestro "curriculum" profesional estuvo, desde 1973, íntimamente ligado a la prensa gráfica: desde el laboratorio fotográfico de la revista *Cambio 16*, pasando por la edición gráfica en revistas semanales y mensuales (*La Calle* y *Mayo*), la jefatura de la sección de fotografía en diarios nacionales (*Diario 16*) y la subdirección de diversas agencias de fotógrafos (*Pull* y *Cover*). No es extraño, por tanto, que pese a llevar ya casi ocho años dedicados a otras actividades docentes y de investigación (el estudio de la imagen secuencial y la historia del cine español) nuestra Tesis Doctoral verse sobre la utilización de la imagen en la prensa, y que en ella aparezcan no sólo las referencias a los estudios teóricos realizados por otros investigadores, sino también las reflexiones profesionales, las discusiones teóricas mantenidas con otros antiguos compañeros de profesión, las referencias a congresos y seminarios sobre el oficio del fotoperiodista y, sobre todo, un antecedente concreto: la Memoria de Licenciatura que presentamos, en octubre de 1984, en esta misma Facultad[2].

Y en ese trabajo de 1984 podemos situar la génesis del que ahora presentamos. En

[2] Esta Memoria de Licenciatura titulada *Fotografía y prensa en el siglo XIX (Perspectiva tecnológica y formal de la incorporación de la fotografía a la prensa)*, fue dirigida por el profesor Doctor D. Justo Villafañe Gallego y obtuvo la calificación de sobresaliente, en septiembre de 1984, al ser juzgada por un tribunal compuesto por los doctores D. Antonio Lara García, D. Jesús Timoteo Alvarez y D. Justo Villafañe Gallego.

aquella ocasión nuestro interés se centraba fundamentalmente en el estudio de los orígenes de la prensa gráfica, y la base de nuestra investigación fue la búsqueda de respuestas para las preguntas que se nos formulaban, de manera implícita, desde un antiguo e ingenuo texto que habíamos manejado para una anterior investigación sobre la prensa ilustrada española: *"Pero llegó el momento asimismo en que la prensa no creyó contentar a sus lectores con la información literaria escrita, y pidió ayuda a las artes gráficas, para que si alguien no tenía paciencia o tiempo para leer, contemplase el rostro del personaje célebre, el aspecto de la escena de actualidad, del cuadro, ó de la obra artística en boga. Los procedimientos para ello en la primera mitad del siglo pasado eran exclusivamente dos: el grabado en madera y la litografía, ambos lentos costosos y de escasas condiciones industriales. Defendiéronse, no obstante, con uno y otro los periódicos ilustrados y los satíricos de publicación semanal o quincenal. No pudieron aprovechar para nada tales procedimientos los periódicos diarios, y como siempre, la necesidad forzó el ingenio. (...) El invento del fotograbado y la altura a la que hoy se encuentra este procedimiento puede asegurarse que se deben a la Prensa, toda vez que para las necesidades del libro y de la estampa eran bastante todas las clases del grabado en madera ó en metal antes conocidas, el aguafuerte, la litografía y la moderna fototipia"* [3].

Los párrafos de la revista *Blanco y Negro*, pese a su apariencia de ingenua obsolescencia, abrieron entonces nuestros ojos a aspectos que, por la dedicación profesional que antes señalábamos, nos interesaron profundamente: ¿Por qué llegó un momento en que la prensa no pudo contentar a sus lectores con la información escrita? ¿Qué ayuda recibió la prensa de las artes gráficas para transformarse? ¿Qué procedimientos se usaron para reproducir imágenes antes de la llegada de la fotografía? ¿Por qué no pudieron los periódicos diarios usar esas técnicas hasta más tarde? ¿Qué tipo de transformación ocasionó en el periodismo la invasión de la imagen? ¿Es cierto que la profunda revolución en las artes gráficas fue motivada, sobre todo, por las exigencias de la prensa?. Estas y otras muchas preguntas surgieron de la lectura de aquella antigua revista, y provocaron en nosotros la necesidad de remontarnos a los orígenes de la prensa

[3] W&S, en la revista *Blanco y Negro*, número 680, de 14 de mayo de 1904. Se ha respetado la ortografía original.

que utilizaba la imagen de forma primitiva.

Aunque algunas de las conclusiones a las que llegamos en la investigación descrita han sido utilizadas en la que ahora presentamos (fundamentalmente en los capítulos IV y V), el trabajo que abordamos en este momento tiene unas perspectivas más amplias e interdisciplinares; y, si se nos permite cierta falta de modestia, unas pretensiones y una madurez muy superiores a aquél. Las preguntas que ahora formulamos tienen evidentemente una mayor amplitud de miras: ¿Cuál es, en comparación con otros métodos de representar la realidad, la verdadera naturaleza de la imagen fotográfica? ¿Cuáles son las características esenciales del mensaje fotográfico informativo? ¿Cómo ha evolucionado las teorías sobre la capacidad documental de la fotografía? ¿Por qué es posible que surja, en un momento dado de la historia de la prensa, un tipo de publicaciones que comienzan a utilizar la imagen como instrumento de información y no como recurso meramente ilustrativo? ¿Cómo se han desarrollado, juntas y por separado, la técnica fotográfica y la técnica de la impresión, para conseguir reproducir y multiplicar la imagen en la prensa? ¿Cómo reaccionó la sociedad ante estas nuevas técnicas? ¿Hasta qué punto es la técnica la única responsable de la aparición de un nuevo lenguaje visual autónomo y sucesivamente más rico y matizado, al que hemos dado en llamar fotoperiodismo? ¿Hasta qué punto la capacidad de la fotografía de presentarse como un lenguaje referencial y sin connotaciones le permite ejercer una mayor influencia sobre el público lector? ¿Cuáles son los códigos que permiten al lenguaje fotográfico alterar y deformar la realidad que presuntamente representa? ¿Cómo se puede establecer una lectura crítica de la realidad que nos llega mediada y fragmentada por la publicación de la fotografía en la prensa? ¿Cuáles son la rutinas profesionales que caracterizan el uso informativo de la fotografía en la prensa actual?

Estas y otras muchas cuestiones, que pretenderemos responder en el desarrollo de nuestro trabajo, evidencian una complejidad cuyo estudio debe realizarse a partir de la confluencia de múltiples y diferentes disciplinas. Y, en este sentido, quisiéramos destacar que esta investigación ha sido realizada tanto desde nuestra formación académica básica (Licenciatura de Periodismo), como desde nuestra posición docente e investigadora actual (Profesor de Teoría de la Imagen, en el Departamento de Comunicación Audiovisual y

Publicidad I). Por lo que nuestro particular punto de vista será el del periodista y el del analista de imágenes, por más que inevitablemente tengamos también que recurrir, en determinados momentos de la investigación, a disciplinas como la semiología, la sociología, la psicología de la percepción, la lingüística, etc.[4]. Porque la fotografía informativa ya no es un mero recurso gráfico que se limita a cubrir una serie de huecos en periódicos y revistas (que podría ser estudiada desde la perspectiva de su naturaleza estética), sino que tiene una entidad propia y forma parte del complejo proceso informativo (que debería ser estudiado desde los postulados teóricos de las teorías de la información y de la comunicación) con un lenguaje independiente y autónomo (en el que también participan las otras disciplinas citadas). Un lenguaje que, además, es capaz de expresar mejor que ningún otro la síntesis de los acontecimientos, pero que también posee la virtualidad -con mayor capacidad que cualquier otro- de deformar la realidad o presentarla tan fragmentada y mediatizada como estratégicamente haya decidido el periodista.

Podría pensarse que una investigación de este tipo no debería limitarse al estudio exclusivo de la utilización de la fotografía en la prensa, pues en el papel que juega la imagen informativa, considerada desde un punto de vista múltiple (el del soporte -papel impreso-, el del periodista gráfico -fotógrafo, dibujante o maquetador- y el del público -lector de la imagen-) no deberían hacerse distinciones entre dibujo, grabado, fotografía o pintura (esto es, todo lo que podríamos englobar bajo la denominación de periodismo iconográfico), máxime en un momento en el que la moderna tecnología permite la profusa utilización en la prensa de la imagen infográfica o generada por ordenador. Sin embargo, y como veremos al considerar los diferentes modos de utilización de cada uno de esos tipos de imágenes, nuestro interés debe centrarse en la imagen fija mecánica, en su "toma" y "apropiación" instantánea de la escena real, pues lo que más nos interesa delimitar es esa sumisión de la técnica fotográfica a la realidad, y esa capacidad que posee la imagen

[4] En nuestra opinión, esta necesaria transdisciplinariedad (concepto que matizaremos en el capítulo II) justifica también el hecho de que esta Tesis Doctoral haya sido dirigida por un catedrático de la asignatura Teoría y Técnica de la Información Audiovisual (de la sección de Periodismo), pero esté también avalada por mi dedicación docente en el departamento al que pertenezco (Comunicación Audiovisual y Publicidad I, de la sección de Imagen). Y si se me permite la extensión de esta anécdota puramente personal, podría servir para justificar al tiempo la necesaria interdisciplinariedad de los estudios e investigaciones que deben surgir en una facultad como la nuestra, en la que muchas de los disciplinas y objetos de estudio están íntimamente vinculados entre sí.

mecánica de connotar la información que vehicula, tras su disfraz de lenguaje aparentemente denotado. Pues, pese a que *"la foto de prensa en mayor grado que el texto escrito aparece con una tremenda fuerza de objetividad"* [5], la máquina fotográfica es también, y quizá en mayor medida, un instrumento semiótico, capaz de producir sentido, de dar significación a "lo real" representado, y de expresar estratégicamente opiniones y sentimientos. Y precisamente por ello, como señala Lorenzo Vilches: *"el periódico moderno toma con mayor seriedad a la fotografía como componente esencial de la información y de la opinión"* [6].

[5] Lorenzo Vilches: *Teoría de la imagen periodística*. Pág. 19. Paidós. Barcelona, 1987.

[6] Lorenzo Vilches: *Op. cit.* Pág. 13.

1.4.-ESTRUCTURA DEL TRABAJO.

Antes de realizar la obligada sinopsis introductoria que desvele sumarialmente la estructura de la investigación ya expresada en el índice previo, nos permitiremos señalar algunos aspectos de la confección formal de esta Memoria, que consta de un cuerpo central de ocho capítulos, además de los textos preliminares, de las conclusiones finales y el bloque bibliográfico.

En primer lugar, como el lector habrá podido comprobar, estamos utilizando el siempre pedante "nos" o "plural mayestático", en lugar de redactar en primera persona del singular, procedimiento quizá más personal y que siempre hace más patente el "yo" del autor. Esta utilización de la segunda persona no pretende disfrazar ni esconder la autoría del trabajo, ni quiere evitar la asunción de los contenidos expresados en él. Su justificación es más de índole social, y está avalada por la opinión de Umberto Eco: *"Algunos creen que es más honrado utilizar la primera persona en lugar de utilizar el plural mayestático. No es así. Se dice 'nosotros' por que se supone que aquello que se afirma puede ser compartido por los lectores. Escribir es un acto social..."* [7].

Por otra parte, para facilitar al lector el acceso a las notas y referencias -pues en bastantes ocasiones añaden información sobre lo expresado en el texto, además de identificar las fuentes utilizadas- éstas se han colocado siempre a pie de página, en un cuerpo de letra menor y con enumeración correlativa a partir de la nota 1, en cada capítulo, lo que evita que la profusión de notas se dispare a altas numeraciones al final del trabajo. Hemos optado además por expresar en ellas las referencias bibliográficas completas (autor, título, página de la cita o citas, editorial, lugar de edición y fecha de la edición referida), evitando así que, si el lector tiene interés en alguna concreta, deba dirigirse a la bibliografía final, perdiendo el hilo de la lectura. Con la misma intención de claridad, las figuras o imágenes reproducidas se han numerado correlativamente,

---

[7] Umberto Eco: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, de estudio y de escritura*. Pág. 187. Gedisa. Barcelona, 1982.

indicando con los comentarios del propio texto la figura (fotografía, dibujo o recorte de periódico) a la que nos referimos en cada caso.

Por último, debemos señalar aquí que, al no existir una norma concreta y específica para la realización de Tesis Doctorales, en cuanto a sus aspectos formales, hemos optado por un tipo de letra "Times 12 p" (para el cuerpo central del texto); por una caja de escritura de 22 cm. (con un margen derecho de 2,6 cm y uno izquierdo de 2,9 cm); y por un tipo de letra de "Times 10 p" , para las notas a pie de página. Esta confección permite una lectura fácil y un aspecto global no demasiado abigarrado, al tiempo que aprovecha el espacio y no alarga innecesariamente el número de folios de la Memoria. Con el mismo ánimo de limpieza formal, hemos preferido evitar los subrayados y utilizar -tanto para las citas textuales, como para los títulos de obras monográficas, de artículos o de revistas y periódicos- la letra cursiva, reservando las comillas para diferenciar los términos técnicos, los modismos o los sentidos figurados de algunas palabras.

Como decíamos antes, esta Tesis Doctoral consta de ocho capítulos, agrupados por bloques en tres partes diferenciadas, de las que intentaremos hacer una sinopsis lo más breve posible con objeto de no alargar en exceso este epígrafe. Cada una de esas tres partes configura las diferentes perspectivas o modelos de acercamiento al objeto de estudio ya referido.

La primera de ellas (*Una perspectiva teórica*), propone un recorrido desde el punto de vista teórico y pretende delimitar y definir unívocamente tanto el objeto de estudio elegido como nuestra posición analítica ante él. Comprende, por tanto, dos capítulos: el *2. Criterios, objetivos y metodología*, en el que se define la primera aproximación al objeto de estudio, se delimitan los objetivos de nuestro trabajo, se estudia la metodología a emplear y se defiende un modelo de investigación interdisciplinar, en el que participan materias diversas, pero agrupadas homogéneamente según nuestra particular concepción de la Teoría de la Imagen; y el *3. Naturaleza y forma de la fotografía informativa*, en el que partiendo de un personal concepto de imagen y de imagen material, se pretende analizar la naturaleza del proceso informativo por medio de imágenes fotográficas, dentro del complejo sistema de la comunicación visual; también se estudian en este capítulo la

forma de la fotografía informativa y los conceptos de acto y proceso fotográfico, para intentar delimitar por fin cuál es el mensaje fotográfico informativo y cuáles son los códigos de ese mensaje, a pesar de que, para ello, debamos reformular las teorías de Barthes sobre su noción de la fotografía como "mensaje sin código". A pesar de que existen multitud de trabajos en este sentido, pensamos que la originalidad del nuestro, en esta primera parte de la investigación, es el enfoque sociológico y multidisciplinar, pues sobre todo intentamos establecer cómo influye el contexto en el mensaje informativo fotográfico y no sólo delimitar la naturaleza de la fotografía, asunto mucho mejor estudiado por otros analistas que citaremos oportunamente en el texto.

La segunda parte (*Una perspectiva histórico-técnica*), intenta analizar la evolución del uso informativo de la fotografía, partiendo del propio nacimiento de esa nueva técnica y acabando con la formulación del término fotoperiodismo en toda su extensión, como una nueva forma de comunicación y como un lenguaje periodístico autónomo en el que la imagen es su instrumento principal. Cuatro son, por tanto, los capítulos que comprende esta segunda parte de la investigación. El primero de ellos (*4. Los comienzos: el nacimiento de una nueva realidad*) trata de profundizar en la invención de la fotografía, no considerándola como un hecho aislado, sino como consecuencia y culminación de un proceso social -iniciado en el Renacimiento- encaminado a la búsqueda de la representación más fiel respecto de la percepción visual humana. Al tiempo, en este capítulo se pasa revista a los métodos de impresión de la imagen antes de la llegada de los procedimientos fotográficos, así como a los primeros intentos de utilizar la fotografía en el campo de la impresión. Un repaso a los primeros fotógrafos viajeros y un estudio de la reproductibilidad de la imagen completan esta primera visión histórico-técnica del advenimiento de la fotografía y de sus repercusiones en la sociedad del siglo XIX. Ciertamente se podría objetar que en la actualidad, cuando las artes gráficas están perdiendo su aura romántica y estética para introducirse en los complicados procesos de tecnología automatizada, remontarse al pasado, a aquellos balbucientes y rudimentarios métodos de impresión artesanal del XIX, puede resultar un ejercicio de mera diversión paleontográfica. Nada más lejos de la realidad, pues, aunque poco tengan que ver aquellos métodos con los actuales, en ellos se descubren precisamente los más remotos orígenes de las tecnologías de nuestro siglo. Buscando en los orígenes del periodismo gráfico se

descubren con sorpresa que aquellas nuevas técnicas también revolucionaron la sociedad del momento. Pues, ¿acaso no fueron revolucionarios -y podríamos hablar de "nuevas tecnologías"- los descubrimientos de la fotografía en 1839, del fotograbado en 1880 o las primeras imágenes fotográficas reproducidas en la prensa alrededor de 1885?. Además, como señala con bellas palabras la novelista Djuna Barnes, *"rendir homenaje al pasado es el único gesto que abarca también el futuro"* [8].

El segundo de los capítulos de esta parte histórico-técnica (*5. Fotografía y prensa en el siglo XIX: reflexiones formales*) propone un recorrido por la prensa ilustrada del siglo XIX, considerándola como el precedente más inmediato de la nueva prensa gráfica que ya utilizará fotografías, en las postrimerías del siglo. La influencia de los métodos fotográficos en este tipo de prensa, la aparición del periodismo popular e informativo, y los cambios sociales que se producen al aparecer esas nuevas concepciones del quehacer periodístico, son los esquemas básicos de ese recorrido. Sin olvidar tampoco que frente a la prensa gráfica "seria" y frente a la prensa caricaturesca, la fotografía tiene una capacidad innata a su técnica -su supuesta objetividad analógica- que influirá decisivamente en toda la prensa de la segunda mitad del siglo. Inmediatamente después, el siguiente capítulo (*6. La incorporación de la fotografía a la prensa*) estudia la revolución de las técnicas fotográficas y de impresión que se producen alrededor de la década de 1880 y sus influencias en la nueva prensa gráfica informativa que con celeridad intentará asumir estos métodos revolucionarios. Como ejemplos, se estudian y analizan algunas de las publicaciones señeras en la utilización directa de la fotografía en la prensa (fundamentalmente españolas), advirtiendo los problemas estilísticos y de concepción periodística que esa nueva prensa trae aparejada.

Por último, para concluir esta parte histórica, se dedica un capítulo (*7. Los ojos de la prensa: Génesis y evolución del fotoperiodismo*) al nacimiento del verdadero fotoperiodismo, a partir de las revistas alemanas de la república de Weimar. Pero antes, y para concretar la génesis de esta nueva concepción periodística, se repasan periodos

---

[8] Djuna Barnes (1892-1982): *El bosque de la noche* (relato corto), citado en Djuna Barnes: *Perfiles* Anagrama. Barcelona, 1987.

importantes como la época del documentalismo gráfico, la utilización de la fotografía en la Primera Guerra Mundial, o la renovación del material fotográfico que se produce con el advenimiento de los pequeños formatos (24 x 36) y la iluminación electrónica instantánea (el "flash"). El repaso histórico de la época de los grandes semanarios gráficos, de los importantes pioneros del fotoperiodismo (Eric Salomon, Félix Man, etc) y de la utilización de la fotografía a partir de la Guerra Civil española, nos sirve al mismo tiempo para introducir algunas reflexiones en torno al uso informativo de la fotografía en la actualidad y en periodos históricos muy cercanos. Por tanto, este capítulo, pese a estar incluido en el bloque histórico, es también un excelente nexo de reflexión teórica con la tercera y última parte de esta Tesis Doctoral.

Esta tercera parte (*Una perspectiva analítica*) pretende situar y analizar la fotografía de prensa en su contexto de utilización informativa, y comprende dos capítulos o bloques temáticos. El primero de ellos (*8. Fotografía y realidad*) repasa, a nivel teórico y práctico, las siempre inescrutables relaciones de la fotografía con la realidad fotografiada, intentando establecer la capacidad de la fotografía como mediador entre la realidad primaria y su representación medial. Así, analizaremos su capacidad como falsificadora de la realidad, su compromiso como medio de comunicación poderoso e influyente por su carácter de "representador analógico" de la realidad y la competencia del lector para decodificar la información fotográfica que recibe en la prensa escrita. En el último capítulo del núcleo central de este trabajo (*9. La realidad fragmentada*) estableceremos las nociones de noticia gráfica y estudiaremos la organización profesional de los medios de comunicación y su influencia en el uso de la fotografía como medio informativo; para concluir con un análisis, creemos que exhaustivo, del proceso real por el que pasa la información gráfica, desde el momento en que se decide convertir alguna parte de la realidad en acontecimiento noticioso hasta que la fotografía que vehicula esa realidad fragmentada llega, impresa y publicada, al lector potencial. Acompañaremos este análisis con ejemplos recogidos de la prensa española actual, que nos permitan observar con más claridad el complejo proceso de codificación y de mediación técnica y humana que se produce: en la elección técnica de los materiales, en la manipulación técnica del laboratorio y en la mediación informativa (por la adjunción de textos verbales, por el reencuadre, por la puesta en página, etc.)

1.5.-TRES IDEAS DE PARTIDA.

Aunque, como es lógico que suceda en cualquier investigación, las reflexiones que van surgiendo en el desarrollo del trabajo abren un abanico de posibilidades mucho más amplio de lo que se puede establecer al principio, resumiremos aquí, a modo de sumario introductorio, tres de los hilos conductores de esta Tesis Doctoral, aún a riesgo de que no sean solamente estos los aspectos que trataremos en los diferentes capítulos y pese a que muchos de los asuntos que expondremos a continuación requerirán un desarrollo mucho más pormenorizado en el transcurso de la investigación.

1.5.1.-El valor de la imagen en la prensa.

Que la imagen es algo inseparable de nuestro mundo y de nuestra sociedad es algo perfectamente asumido y puede ser considerado casi como un tópico. Resultaría casi cómico tener que defender a estas alturas que el mundo se encuentra en la actualidad en plena era de las comunicaciones de masas, y más concretamente en la era de las nuevas tecnologías aplicadas a las comunicaciones de masas; o que también, por derecho propio, la civilización actual puede ser considerada como la civilización de la imagen, en tanto que no pocas de esas nuevas tecnologías están aplicadas a la comunicación visual.

Por tanto, concebir en la actualidad un medio de comunicación sin imágenes sería equivalente a pensar en un pregonero tartamudo; y el caso de algún medio de comunicación impreso que no utiliza las imágenes a pesar de su prestigio y difusión masiva, como puede ser el caso del francés *Le Monde*, requeriría un análisis detallado, pues esa filosofía muy bien puede ser producto de un curioso fenómeno -que estudiaremos con más detenimiento en próximos capítulos- relacionado con la visión rígida y casi decimonónica de muchos teóricos y pensadores que siguen considerando la imagen poco seria: una especie de tradición "cartesiana" que casi podríamos remontar a la filosofía griega, mucho más inclinada siempre a la abstración y con un cierto rechazo a la

concreción de la imagen[9]. Además, existen analistas que consideran esta ausencia de imágenes como una posible causa de las sucesivas crisis de audiencia que ha padecido el prestigioso periódico *Le Monde*, en diferentes épocas. Así Manuel Leguineche, en un artículo publicado en 1984 en *Diario 16*, considera *"La ausencia de aparato gráfico"*, sólo rota por la estampación de una mancha roja sobre un cuadro de Miró, con motivo de la muerte del pintor catalán, como *"una de las causas de la crisis del diario francés"* [10].

Es obvio también que la imagen está jugando en la actualidad un importantísimo papel como instrumento de información en la prensa mundial, aunque este hecho no siempre sea suficientemente valorado por los propios especialistas en comunicación. Así J.L. Cebrián, haciéndose eco de la escasa valoración de la imagen en la prensa, ha denunciado en más de una ocasión que *"se olvida con asiduidad el papel eminente que juegan las fotografías y dibujos en los periódicos, o el hecho de que haya revistas y diarios que buscan su éxito y su mensaje en el hecho de ser gráficos"* [11].

Ahora bien, esta búsqueda de éxito en el mensaje gráfico no es sólo una característica de nuestra civilización. Como se irá viendo a lo largo de este trabajo, la aparición de la imagen en la prensa escrita es algo casi consustancial a la propia idea del periodismo como información, en cuanto se supera la etapa del periodismo partidista de contenido meramente político y de opinión. Aunque, como veremos, en un principio las

---

[9] No por casualidad, en la civilización griega, las ciencias puras (astronomía y matemáticas) aparecieron antes que las naturales (a veces relegadas). Por contra, el pensamiento oriental ha sido siempre más favorable a la imagen (ídolos, íconos, etc.). Las civilizaciones asiáticas, por ejemplo, son fundamentalmente civilizaciones de imágenes, de dibujos, de gestos, pues sus raíces son más visuales. Nuestra civilización, en cambio, ha tenido sus raíces más asentadas en la lógica y en la abstración. En cualquier caso, aunque este asunto pudiera ser objeto de un apasionante debate e incluso de un trabajo de investigación, estas reflexiones superan los intereses del nuestro, situado ya en un momento y en una sociedad (la de la imagen) en la que estas matizaciones son baldías.

[10] Manuel Leguineche: *Un mundo en crisis*, artículo publicado en *Diario 16*, de 15 de marzo de 1984. Desde la fecha en la que Leguineche escribió este artículo hasta la actualidad, la dirección del diario *Le Monde* ha flexibilizado algunas de sus posturas frente a la imagen. De hecho, ya hace varios años que utiliza -creemos que muy coherentemente- fotografías en todos sus suplementos.

[11] Juan Luis Cebrián: *La prensa y la calle. Escritos sobre periodismo*. Pág. 16. Nuestra Cultura. Madrid, 1980.

ilustraciones hagan su aparición en la prensa escrita más por motivaciones estéticas que por razones puramente informativas, lo cierto es que la imagen ha estado presente en los primitivos impresos desde los más remotos tiempos. En este sentido Casasús comenta: *"La historia de la comunicación nos demuestra que la ilustración y la iconografía se incorporan precozmente a los contenidos de los medios de comunicación social o colectiva más primarios y rudimentarios"* [12].

Y la pregunta que surge inmediatamente sería: ¿Cúales fueron las razones de esta temprana incorporación si, como estudiaremos más adelante, las dificultades técnicas eran inmensas?. En primer lugar, podría pensarse que la imagen va a exigir un esfuerzo de lectura mucho más insignificante que el que requería cualquier otro texto escrito. Y, sin entrar ahora en la peligrosa polémica que podría derivarse de una afirmación como esa, sí podemos señalar que el concepto de prensa ilustrada surge primariamente como un intento de hacer más popular la lectura de los impresos, pues la prensa *"con monos"* logra *"captar y polarizar el sentimiento popular"* [13], con mucha más facilidad que los intrincados textos. Son muchos los autores que asocian indisolublemente, con parecidos argumentos, estos dos conceptos de prensa popular y prensa ilustrada: *"La prensa ilustrada se filtra, fácil y doméstica, en los hogares.(...) Y recrea la vista de los que por las estampas, podrán dar paso hacia la lectura"* (J. Altabella); *"La prensa ilustrada habituó a la lectura de los periódicos a muchas familias, que hasta allí habían sentido poca atracción por los periódicos corrientes"* (Georges Weill); *"Fue el periodismo popular el que impuso las ilustraciones como complemento habitual de la información escrita"* (S.H. Steinberg) [14].

Pero es necesario señalar también que no fue esta ampliación del público lector la

---

[12] José María Casasús: *Teoría de la imagen*. Pág. 69. Salvat. Barcelona, 1973.

[13] M. Zavala Iris: *Románticos y socialistas. Prensa española en el siglo XIX*. Pág. 180. Siglo XXI. madrid, 1972.

[14] Respectivamente: José Altabella, en VVAA: *Enciclopedia del periodismo*. Pág. 697. Noguer. Barcelona, 1966; Geoges Weill: *El periódico*. Pág. 139. Uteha. México, 1979; y S.H Steinberg: *Quinientos años de imprenta*. Pág. 283. Zeus. Barcelona, 1963.

única consecuencia de la aparición de las ilustraciones en la prensa, pues como iremos viendo a lo largo de este trabajo, la imagen tendrá importantísimas repercusiones en la prensa escrita, logrando transformar notablemente las concepciones periodísticas más asentadas de la época. Y de una manera en absoluto casual, esta transformación del periodismo será contemporánea a otros importantes cambios sociales: aparición del ferrocarril, nuevas técnicas de impresión de la imagen, sustitución del telégrafo óptico por el eléctrico, invención del motor eléctrico y sustitución del vapor, etc. Tal y como señala Fontanella, refiriéndose a estas profundas transformaciones, *"con las ilustraciones, el periódico logró eficazmente la espontaneidad que finalmente lo caracterizó"*, aunque perdiera a vez el carácter libresco y de solidez intelectual que le había caracterizado hasta entonces. Y, curiosamente, como decíamos más arriba, esta invasión de la imagen en la prensa comenzará a ser habitual en el preciso momento en que los periódicos propagandísticos y de opinión comienzan a ceder el paso a un tipo de concepción periodística en la que las publicaciones se democratizan y se convierten en más informativas, dejando de ser meras correas de trasmisión de una ideología política concreta. Aunque estos aspectos también serán considerados más adelante, conviene citar aquí lo que Fontanella matiza al respecto: *"El grabado fue más un rasgo del periódico democratizado y recreativo que del periódico propagandístico con fines privados"* [15]. No podemos olvidar, tampoco, y así lo tendremos en cuenta durante nuestra investigación, que todavía en la época del periódico ilustrado con grabados de madera aparece el llamado periodismo popular con anuncios comerciales en sus páginas; y que en esta misma etapa, al pasar el periódico de su época libresca a su nueva concepción más popular, abandona el sistema de venta por suscripción y se echa a la calle, reclamando desde los puntos de venta la atención del posible lector. En estos dos aspectos la imagen es fundamental e insustituible, pues en ambos casos la imagen actuará como reclamo. En los anuncios haciendo más atractivo el producto a vender y dando más información sobre él y, en el caso de los puntos de venta, actuando también como reclamo, pues el atractivo visual de un determinado periódico será evidentemente el encargado de llamar la atención de sus potenciales lectores. Es fácil comprender que este fenómeno no se podía producir cuando

[15] Lee Fontanella: *La imprenta y las letras en la España romántica*. Pág. 59. Peter Lang Publishers Inc. Berne/Frankfurt, 1982. (Edición en castellano).

el periódico se vendía exclusivamente por suscripción, entre los fieles lectores de un determinado sector ideológico.

Ahora bien, esta mayor facilidad de compresión y, por supuesto, esta mayor accesibilidad que la imagen proporciona al lector, al dirigirse primariamente a su emotividad, sin dar tiempo a la reflexión y al razonamiento, le confiere una mayor penetrabilidad en la sociedad. Y en esta capacidad de penetración va a residir su fuerza, pero también, como es lógico, su peligro. Peligro que se advertirá claramente cuando, ya en la época de la incorporación definitiva de la fotografía a la prensa, esto es, el final del siglo XIX, aparezca el llamado periodismo de masas con su importante carga de "amarillismo". Y peligro que deberemos analizar muy detenidamente, pues esa carga de mensaje neutro, denotado y fuertemente representativo de la realidad le conferirá un poder ante el que este trabajo pretende ser minuciosamente crítico, investigando razonadamente los códigos de connotación del mensaje fotográfico y su disfrazada capacidad de fragmentar y alterar la realidad presentándola como auténtica.

Pero, volviendo a esa etapa de incorporación de la imagen fotográfica a la prensa, debemos señalar otro aspecto importante. En este momento, con el definitivo asentamiento de un periodismo de carácter evidentemente informativo, la imagen externa y la fisonomía del periódico también van a cambiar de forma radical. Las primeras páginas de los diarios comienzan, como veremos, a componerse para ser vistas, más que para ser leídas. Esta concepción de la página como texto icónico debe, en nuestra opinión, ser analizada desde dos puntos de vista: en la parte histórica de nuestro trabajo, como influencia de la civilización fotográfica, ya plenamente aceptada por la sociedad de finales del XIX [16] ; y en la parte analítica, como un proceso de mediación de crucial importancia, pues la puesta en página de la fotografía -con criterios visuales, estéticos o informativos- alterará de manera radical la significación del mensaje fotográfico original.

---

[16] Porque si la fotografía nació oficialmente en 1839, como estudiaremos en el capítulo IV, no es arriesgado afirmar que la invasión de imágenes en la prensa y las nuevas concepciones visuales del periodismo estuvieron evidentemente influidas por una sociedad que ya había aceptado el nuevo invento y que comenzaba a sumergirse en lo que Otto Stelzer va a llamar la "era óptica". (Ver Otto Stelzer: *Arte y fotografía*. Pág. 9. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

Como estudiaremos con más detenimiento, la prensa y la fotografía estarán indisolublemente unidos a partir de las últimas décadas del siglo XIX, pero no sólo porque la fotografía y sus aplicaciones al campo de la impresión supusieran una gran simplificación de la técnica de los grabados, ni porque éstos, gracias a la fotografía, mejoraran su capacidad informativa; sino también porque, con el paso del tiempo, esta revolución en el campo de la impresión se va a ver ampliada a todo el contexto de la comunicación en general. La fotografía ha adquirido tal entidad en nuestra civilización que, como se decía más arriba, es imposible concebir comunicación sin imagen. Y si, en su momento, la fotografía, con su inclusión en la prensa, abrió una ventana al mundo, haciendo que éste se encogiera y pareciera más pequeño, al acercar a infinidad de lectores las imágenes de lo que sucedía en otras latitudes, también consiguió hacer el mundo más palpable, más accesible, en tanto que su reproducción fotomecánica permitió a la sociedad ver y sentir el mundo que le rodea con mucha más fuerza y veracidad que la palabra escrita[17]. De ahí, su poder y su valor como medio de información; y de ahí, también, su peligro como factor de mediación social aparentemente inocente y honesto, y como posible medio de falsificación de la realidad representada.

Como estudiaremos, la imagen fotográfica se convirtió a mediados de nuestro siglo, según comentaba el fundador de la revista *Life*, Henry Luce Robinson, *"en el más importante instrumento del periodismo desde la invención de la imprenta"*. Un instrumento poderoso e insustituible en el informe o reportaje periodístico moderno, antes, durante y después de la consolidación de la televisión. Dos ideas deberemos retener, por tanto, para concluir este epígrafe y valorar algunos de los temas que serán tratados con más profundidad en este trabajo: una, que nos servirá de hilo conductor en nuestra investigación histórica sobre la evolución del uso informativo de la fotografía y que ha sido muy bien expresada por Casasús: *"La imagen, que hasta el advenimiento de los medios de comunicación de masas cumplía un papel meramente estético y, en último extremo, ilustrativo, se ha transformado en un elemento informativo autónomo"* [18]; la segunda, que nos servirá de guía en la parte analítica de nuestro trabajo: el poder de la fotografía,

[17] Ver G. Freund: *La fotografía como documento social*. Págs. 96 y ss. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

[18] J. M. Casasús: *Op. cit.* Pág. 58.

precisamente como elemento informativo autónomo, para "construir" una realidad "medial" que sea leída, por la capacidad analógica del medio fotográfico, como la única y verdadera.

Porque la lógica de la fotografía es una lógica difusa y evanescente, que resulta difícil de atrapar. Y con más razón cuando se utiliza como certificadora de la realidad relatada y como elemento informativo. Veamos, aunque sea con dos ejemplos extraídos de la ficción, la inescrutabilidad de la lógica fotográfica. El primero está sacado de una situación propuesta en una película argumental: *Matrimonio de conveniencia* [19]. La idea, pese a ser totalmente ficticia, es atractiva para nuestros futuros razonamientos: en la película, los dos protagonistas deben fingir que su reciente matrimonio no ha sido una invención forzada para conseguir burlar las exigencias del departamento de inmigración norteamericano; la mejor prueba de la que disponen no son los testimonios falsos de algunos amigos comunes sino ¡la reconstrucción de la historia de su propio noviazgo mediante la fotografía!; así, disfrazados de veraneantes en la playa, de esquiadores en la montaña, de turistas en diferentes lugares y gracias a periódicos de diferentes épocas, reconstruyen una "certificadora" historia fotográfica que casi está a punto de engañar a los policías que los vigilan. Volveremos a insistir en este aspecto de la fotografía como "constructora" de la realidad, en el capítulo VIII. Sin embargo, el siguiente ejemplo, también ficticio, vuelve a complicar el ya de por sí complejo problema de la lógica fotográfica. En este caso se trata de un famoso relato corto del escritor italiano Italo Calvino: *La aventura de un fotógrafo*[20]. Su protagonista, Antonino Paraggi es un fotógrafo aficionado que convierte la fotografía en su razón de vivir y de reflexionar: para él la fotografía no es diversión sino una manera de entender y de explicar sus relaciones con el mundo; no le interesa la instantánea, sino la pose y la mascarada, pues considera que la máscara contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser verdadera. Mientras su novia participa como modelo de sus extraños experimentos, Paraggi aún tiene

[19] Nos referimos a la película norteamericana cuyo título original era *Green card*, realizada por el director australiano Peter Weill, en 1990, e interpretada por Gerard Depardieu y Andy Mc Dowel.

[20] Este cuento corto de Italo Calvino se encuentra compilado en el volumen Italo Calvino: *Los amores difíciles*. Tusquets. Barcelona, 1989.

esperanzas de fotografiar la razón; cuando es abandonado sólo se preocupa de fotografiar la ausencia de su amor; y entonces se plantea la prueba definitiva: fotografiar todo lo que se sitúa fuera de su campo visual. Y allí advierte la solución: Paraggi acabará sus días fotografiando fotografías, pues la imagen es lo único verdadero, lo único que, para el desconsolado y solitario Paraggi, merece la pena ser fotografiado.

1.5.2.-De la prensa ilustrada al fotoperiodismo.

Si en los epígrafes anteriores se ha tratado de valorar el objeto de esta memoria, así como la importancia de la imagen en la prensa, dejando apuntados algunos de los temas que van a ser estudiados en los próximos capítulos; en este epígrafe, queremos matizar brevemente las distintas consideraciones que el uso de la fotografía en la prensa ha ido teniendo en su desarrollo y en su evolución histórica, pues este será otro de los hilos conductores de la segunda parte de nuestra investigación.

El desconocimiento, o la poca dedicación específica que la prensa gráfica ha tenido en los diferentes tratados de historia del periodismo, impiden que exista una denominación concreta para definir a la prensa que ha utilizado la imagen, a lo largo de su evolución. Según los diferentes autores se puede hablar casi indistintamente de prensa ilustrada, prensa gráfica, prensa con dibujos, prensa con "monos" o fotoperiodismo. Realmente muy pocos autores coinciden en una denominación correcta para cada momento histórico. Trataremos aquí de encontrar una denominación adecuada para cada época a estudiar, entresacando opiniones de autores que abordan estos aspectos más o menos marginalmente, y arriesgándonos a sostener algunas tesis que se irán demostrando durante el desarrollo general del trabajo en los próximos capítulos.

Como se verá en el capítulo IV, han existido textos impresos con ilustraciones desde los mismos comienzos del periodismo, aún antes del perfeccionamiento de la imprenta de tipos móviles. Ahora bien, estas ilustraciones, por lo general pobres y toscas, no eran utilizadas sino con una función decorativa para acompañar al texto impreso. La imagen se utiliza entonces -quizá no podría ser de otra manera- como recurso estético sin

ninguna valoración periodística. Parece lógico entonces denominar a este tipo de ilustraciones como "Impresos ilustrados" pues, como bien señala Pablo Irazazábal, a estos impresos no periódicos les falta una característica esencial para ser considerados periodismo, la regularidad periódica de aparición[21]. Pero el propio autor, al señalar esta diferencia, afirma que, una vez conseguida la necesaria periodicidad de aparición, se debe utilizar con toda propiedad la denominación de "prensa gráfica". Y esta afirmación nos plantea una matización importante: durante la década de los años veinte del siglo pasado comienzan a hacer su aparición revistas con ilustraciones en casi todas las partes del mundo cumpliendo el requisito de la periodicidad. Estas revistas que utilizan, como veremos en próximos capítulos, el grabado en madera o la litografía, siguen sirviéndose de la imagen de una manera decorativa o ilustrativa, igual que sus antecesores los impresos ilustrados. Si acaso, podríamos pensar que estas revistas ilustran lo escrito y mantienen con el texto cierta relación causal, pero sin poseer aún una personalidad diferenciada del texto. En este sentido, Valeriano Bozal señala: *"La palabra ilustración debe ser entendida en sus más estricto sentido: pretender ilustrar lo escrito sin contar con argumento o personalidad propia. Están ahí* (se refiere el autor a estas primeras revistas ilustradas) *para cumplir una misión simplemente decorativa y aún comercial: enriquecer y encarecer la presentación"* [22].

Además, tal como señala Lee Fontanella, estas imágenes ilustrativas, aunque pretendieran conferir información, se encontraban aún incapacitadas para ello, puesto que el público lector -acostumbrado como estaba a entender esas imágenes como objetos puramente estéticos y artísticos- iba a necesitar cierto tiempo para llegar a comprender y asumir la información que podía estar contenida en aquellos grabados. Así, este autor afirma: *"Los grabados de estas publicaciones periódicas, así como algunos de otras posteriores, se consideraban sobre todo objetos de arte para ser enmarcados aún cuando pretendían conferir información y formaban parte del número"* [23]. Siguiendo este

---

[21] Ver Pablo F. de Irazazabal: *Periodismo gráfico*, en revista *Nuestro tiempo*, núm.110 (1963). Pág. 154.

[22] Valeriano Bozal: *La ilustración gráfica del XIX en España*. Pág. 27. Alberto Corazón. Madrid, 1979.

[23] Lee Fontanella: *Op. cit.* Pág. 57.

razonamiento, y dado que inmediatamente después aparecerán, por diversos motivos que en el desarrollo de este trabajo quedarán expuestos, revistas con imágenes e ilustraciones, que llevan ya una fuerte carga de información y que así son entendidas por los lectores, conviene diferenciar correctamente estos dos tipos de publicaciones. Mientras que a las primeras revistas ilustradas, que utilizan la ilustración de una forma decorativa y artística las denominaremos globalmente como "prensa ilustrada", reservaremos el título de "prensa gráfica", para aquellas otras que, posteriormente, utilicen la imagen como parte autónoma de la información y en coherencia con ella.

Ahora bien, ¿cuándo y por qué puede decirse que se produce este cambio en la prensa que utiliza imágenes? En el transcurso de este trabajo se irá viendo que, si la aparición del ferrocarril, la mejora del telégrafo, y en general el avance de las comunicaciones, favorecen la aparición del periodismo informativo, entre otras causas, también el descubrimiento de la fotografía y su posterior popularización, tendrá su muy marcada influencia en la aparición del dibujo informativo en prensa. Influencia no sólo, como veremos, en el público lector, que reclama -cuando se acostumbra a ello- verdadera información gráfica, sino también en los propios dibujantes, que adaptarán sus estilos y sus formas artísticas al nuevo método "realista" de reproducción de la realidad, cuidando los detalles, sombreando sus fondos y, en ocasiones, copiando auténticas fotografías.

A mediados de siglo aparece, entonces, una prensa que utiliza la imagen para ilustrar las noticias; imágenes que ya no están absolutamente subordinadas al texto sino que le acompañan y le complementan, pero que son leídas autónomamente y a las que se les confiere, subjetivamente, tanta personalidad como a la propia noticia. Las "Ilustraciones" europeas, que aparecen sobre los años cincuenta y tienen una importantísima difusión, favorecen este movimiento. En España, como estudiaremos, el fenómeno es parecido, y así lo explica María Cruz Seoane, con argumentos similares a los que estamos utilizando: *"El siguiente paso que perfecciona este tipo de periodismo, que puede ya llamarse gráfico y no simplemente ilustrado, será el Museo Universal, nacido en 1857, y alcanzará perfección con la Ilustración Española y Americana, en 1869, que incorporará*

definitivamente y con una calidad excepcional el dibujo de actualidad nacional" [24]. Sobre aseveraciones como éstas, construiremos nuestros posteriores razonamientos; baste ahora señalar a modo de introducción que consideramos entonces como "prensa gráfica" al conjunto de publicaciones que incorpora la información de actualidad en sus páginas, aunque sólo sea en forma de dibujos, bien sean estos dibujos originales y producto de la imaginación del dibujante (evidentemente influidos por el bagaje fotográfico del artista) o copiados de una fotografía de actualidad tomada previamente, pues como se irá viendo en los próximos capítulos, estos dos métodos convivirán en la "prensa gráfica" durante mucho tiempo influenciándose mutuamente.

Pero, con la definitiva incorporación de la fotografía a la prensa; esto es, cuando la imprenta esté capacitada para reproducir directamente una fotografía sin necesidad de trascribirla o traducirla previamente a un dibujo, el grabado informativo y la fotografía de actualidad coincidirán y convivirán todavía durante algún tiempo en las páginas de las revistas y diarios, intentando representar ambos -con similares planteamientos informativos y estéticos- los sucesos de actualidad. ¿Nos encontramos entonces con otro tipo de prensa y debemos encontrar, para extender nuestros razonamientos, otra denominación para ella? Creemos sinceramente que no, puesto que eso supondría aceptar que la incorporación definitiva de la fotografía a la prensa habría cambiado en ese preciso momento la concepción periodística de la época. Y, como venimos señalando y estudiaremos con más profundidad, el cambio en las concepciones periodísticas decimonónicas se había producido ya con anterioridad, cuando las influencias de los métodos fotográficos de reproducir la realidad habían trastocado la forma de utilizar la imagen en la prensa, aunque tecnológicamente no se pudieran reproducir de manera directa la fotografías junto a los textos. Considerar de otro modo este importante aspecto sería tanto como pensar que la fotografía sustituye directa e instantáneamente al grabado artístico, convirtiéndose entonces en un mero sustituto del dibujo en prensa -con una tecnología más avanzada-; afirmación que rechazaría nuestra suposición sobre las influencias que el nuevo método de reproducir la realidad había introducido en toda la concepción informativa de la época.

---

[24] María Cruz Seoane: *Historia del periodismo en España*. El siglo XIX. Pág. 219. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Ahora bien, mientras que el grabado pasó, como es consustancial a su técnica, por una etapa de mera función decorativa, artística e ilustrativa, llegando con posterioridad a tener cierto valor informativo en su utilización en la prensa, parece lógico pensar que la fotografía -producto también de su técnica- siempre ha tenido una mayor capacidad informativa, aún cuando se haya utilizado como mera ilustración artística. Su engañosa e innata capacidad documental le confiere -da igual la forma en que sea utilizada- una importante carga informativa. Parece lógico pensar entonces, y procuraremos demostrarlo en el desarrollo del trabajo, que aunque fotografía y grabado coincidan y convivan durante un tiempo en la prensa, este último perderá pronto la batalla informativa frente a la fotografía, pues el nuevo medio se perfila como el procedimiento adecuado más adecuado para comunicar la información visual de la realidad. No obstante, no se puede perder de vista que la diferencia de codificación icónica entre el dibujo y la fotografía se debe fundamentalmente a sus diferentes capacidades de abstración. Así, la fotografía, con mayor capacidad de representación, es más proclive a la particularidad y a la singularidad, mientras que el dibujo alcanza un grado de abstración -y, por tanto, de universalidad- mucho mayor. Y en este sentido es muy clarividente la reflexión de Gonzalo Peltzer que, pese a su longitud, nos permitimos reproducir: *"Un dibujo es capaz -tiene la virtualidad- de mostrar 'ese' helicóptero concreto accidentado (a partir de una fotografía o de la visión directa) si parece más adecuado dar la información de ese modo. Puede también expresar el modelo (a partir de los planos de la fábrica) que sirva para explicar las causas del accidente, o mostrar una abstración total del concepto de helicóptero en un esquema en el que aparece el trayecto hasta el lugar del siniestro. Pero también un dibujo puede mostrar al monstruo del lago Ness, aun posible extraterrestre, a un centauro, o un hecho que ocurrió sin que quedara rasgo fotográfico alguno, como la batalla de Hastings. Es la misma abstración lo que permite al dibujo 'superar' a la naturaleza y a sus leyes (algo que la fotografía no puede hacer), mostrando de un sólo golpe todos los pasos de un proceso, el interior de un cuerpo opaco o un ente de razón como el unicornio"* [25].

Pero nuestro interés en esta Tesis Doctoral es precisamente estudiar el uso informativo de la fotografía y su relación con la naturaleza real que representa. Por ello,

[25] Gonzalo Peltzer: *Periodismo iconográfico*. Pág. 37. Rialp. Madrid, 1991.

aunque este tipo de razonamientos y reflexiones nos sean absolutamente necesarios, debemos -para concluir este epígrafe- estudiar el momento en el que la fotografía se instaura como elemento primordial de la información gráfica en la prensa escrita: esto es, lo que antes hemos llamado fotoperiodismo, que es -siguiendo nuestra reflexión anterior- el siguiente paso en el desarrollo de la prensa que utiliza la imagen. Bien entendido que el término fotoperiodismo no supondrá, en nuestra opinión, una denominación que englobe o enmarque un tipo de prensa como lo eran los conceptos de "prensa gráfica" y "prensa ilustrada", sino que define más bien un concepto o una forma de entender un nuevo lenguaje periodístico en el que la imagen es el instrumento principal.

Parece suficientemente demostrado que con el procedimiento del grabado o dibujo periodístico no es posible hablar de fotoperiodismo, y no sólo por la trasgresión semántica que ello supondría al no haber existir aún imagen fotográfica, sino por las propias limitaciones del dibujo, pues éste no podría nunca reflejar la realidad y la actualidad "haciéndola palpable y accesible", como matizábamos en el epígrafe anterior. Por ello, no debemos considerar fotoperiodismo a toda la utilización de la fotografía en prensa, sino sólo a un determinado lenguaje informativo en el que la actualidad "viva y palpitante" quede reflejada en la fotografía utilizada por los periódicos y revistas. Y este concepto es el que más controversias plantea entre los estudiosos de estos temas. Pues, si bien podemos afirmar con entera propiedad, como lo hace María José Macías, que: *"La introducción de la fotografía y del reporterismo gráfico son los factores decisivos para que las publicaciones gráficas pasen a ser primordialmente informativas"* [26]; no debemos considerar que esos primeros intentos de utilización de fotografías en la prensa, que estudiaremos en el capítulo VI, constituyan ya ejemplos de fotoperiodismo, por más que gramaticalmente así lo parezca. Es necesario esperar a que aparezcan revistas en las que el texto y las fotografías queden perfectamente integradas en una nueva forma de comunicación, para que podamos hablar de este nuevo lenguaje, aunque haya autores que sostengan que con la aparición de la fotografía en la prensa ya puede hablarse de fotoperiodismo. Entre ellos, Newhall que señala que el fotoperiodismo nació con la

[26] María José Macías: *La revista gráfica en España, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Memoria de Licenciatura núm. 10. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1978.

invención de la autotipia o cliché, que permitía *"imprimir facsímiles de imágenes de cualquier clase junto a la composición tipográfica"* [27]. O Miguel A. Yánez que, refiriéndose al caso español, mantiene -con una buena dosis de "chauvinismo"- que *"el fotoperiodismo nace en Sevilla oficialmente en 1891"* [28]. Como veremos el capítulo VI, muy pocas de las fotografías publicadas por la prensa de finales de siglo, y aún de comienzos del XX, pueden considerarse verdaderas fotografías de prensa, aunque comiencen a parecerlo, pues diferenciándose del lenguaje que la imagen ha hablado en la prensa en años anteriores, empiezan a encontrar unas nuevas pautas de comunicación visual, pero en un estadio aún primario y pionero.

Para nosotros, y por esa razón hemos dedicado un capítulo diferenciado para explicarlo, sólo a partir de fotógrafos como Erich Salomon, Félix H. Man y otros, que publicaron sus fotografías, realizadas con cámaras Ermanox y Leicas (que permitían fotografiar de noche y en interiores sin flash), en las revistas y periódicos alemanes de 1930, se puede empezar a hablar con verdadera propiedad de fotoperiodismo. Así lo considera también Gubern cuando a la vez que afirma que no es posible encontrar verdaderos documentos periodísticos durante el XIX, comenta que los que pudieran señalar como ejemplos (véanse las fotografías del atentado de Mateo Morral contra la comitiva real, publicado en ABC, en 1906, figuras 17 y 18) son: *"Excepciones que confirman la regla, o si se prefiere las excepciones que mostraban lo que la fotografía de reportaje podría llegar a ser"*[29].

Ahora bien, no podemos pensar que la aparición histórica del fotoperiodismo se deba a una única y exclusiva causa: el amplio campo de posibilidades técnicas que abrieron las mejores y más rápidas cámaras de treinta y cinco milímetros citadas o las emulsiones perfeccionadas. Son varias, en nuestra opinión, las causas que influyen en la aparición de

---

[27] Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía*. Pág. 130. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

[28] Miguel Angel Yáñez: *Retratistas y fotógrafos*. Pág. 36. Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo. Sevilla, 1981.

[29] Román Gubern: *La imagen y la cultura de masas*. Pág. 61. Bruguera. Barcelona, 1983.

esta nueva forma de comunicación. Entre ellas, y a modo de introducción, pues serán pormenorizadas en el capítulo VII, se pueden citar las siguientes:

1. La influencia de las publicaciones de finales de siglo y principios del XX, que, como veremos, intuyen ya las posibilidades de la fotografía de actualidad.

2. La influencia de los movimientos documentalistas (o también llamados de "mesianismo gráfico", que surgen a principios de siglo y denuncian con sus fotografías las penosas condiciones de vida de una buena parte de la humanidad.

3. La influencia de la cinematografía que, al popularizarse, acostumbra al público a ver escenas vivas y elocuentes de los sucesos de actualidad, rechazando las imágenes de objetos estáticos y exigiendo a los periódicos mayor viveza en su información gráfica.

4. La frustrada experiencia fotográfica de la Primera Guerra Mundial. Pues, como en otras ocasiones en la historia de la prensa, la guerra crea una avidez importante de información y, en este caso, la fotografía de la primera gran guerra, que no pudo ser la prueba de fuego del fotoperiodismo, por los condicionamientos de la censura militar, sí alertó a las publicaciones de la gran capacidad informativa de ese nuevo lenguaje y, al tiempo, de su capacidad como "constructora" de realidades ficticias, si se utilizaba estratégicamente de forma propagandística.

5. La experiencia documentalista de la revolución soviética de 1917, en la que la fotografía de prensa o de los "pasquines" y carteles informativos tuvo una poderosa influencia en la concienciación de una población prácticamente analfabeta y multiligüista.

Todos estos factores, y otros que nos encargaremos de analizar en el capítulo VII, sostienen la tesis de que el fotoperiodismo moderno, tal y como ahora lo conocemos, nace con la explosión de las famosas revistas alemanas -*Uhu* (cuna del todo fotoperiodismo europeo posterior) y *Berliner Illustrirten Zeintung*, entre otras- en la década de los años treinta de nuestro siglo, una vez que la sociedad alemana resurge tras el fin de la primera guerra mundial, y a raíz de que las cámaras y películas fotográficas acojan los últimos

adelantos técnicos. Así lo matizan diversos autores, entre ellos, L. Fritz Gruber, quién realizó la ingente labor de seleccionar *El Museo ideal de la Fotografía* (exposición de la mejor fotografía mundial desde sus orígenes hasta nuestros días, que fue presentada en Colonia del 12 al 28 de septiembre de 1980 [30]; A. Barret, al que se citará repetidamente en este trabajo, que señala al respecto que la explosión del fotoperiodismo y de la fotografía de prensa será excepcional en los años treinta y que *"su poder no decaerá en los próximos veinte años, hasta la llegada de la televisión"* [31]; o Furio Colombo, quien denomina a este fenómeno como *"la comunicación visual de los sucesos de actualidad"*, y señala el fotoperiodismo no nace realmente hasta la Guerra Civil Española, pues *"las fotografías de la primera guerra mundial sólo ilustraban marginalmente"* [32]. En cualquier caso, como veremos en su momento, la década de los treinta será también el momento del nacimiento de la revista *Life*, cuna y máxima expresión del fotoperiodismo contemporáneo.

1.5.3.-Del espejo con memoria al "index".

Antes de dar por concluido este capítulo de consideraciones generales, conviene dejar apuntando de forma al menos superficial un aspecto de vital importancia y que deberemos tener en cuenta durante todo el desarrollo de nuestra exposición. Nos referimos a las diferentes posiciones que los teóricos han mantenido respecto a la largo de la historia sobre las relaciones entre la fotografía y su referente: el problema del "realismo" fotográfico. Si como hemos anunciado más arriba, una de las proposiciones de nuestro trabajo es la visión crítica de una cuestión fundamental (la relación específica que existe entre el referente externo -real- y el mensaje producido por la fotografía como medio de

---

[30] Sobre esta exposición se ha publicado una obra en castellano: Renate y L. Fritz Gruber: *El museo ideal de la Fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

[31] André Barret: *Les premiers reporters photographes*. 1848-1914. Pág. 11. André Barret (Trésor de la photographie). Paris, 1977.

[32] Furio Colombo, en Bienal de Venecia: *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*. Pág. 17. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

comunicación) será imprescindible, por tanto, la reflexión teórica sobre la supuesta virtud irreductible de la fotografía que, debido a su proceso mecánico de producción y al automatismo de su génesis técnica, siempre es considerada testimonio fiel y auténtico de la realidad fotografiada.

Utilizaremos para ello, la síntesis que realiza Phillipe Dubois[33], quien propone un recorrido histórico articulado en tres tiempos:

1. Un primer momento, que prácticamente coincide con el nacimiento de la fotografía, cuando surgieron los primeros discursos teóricos sobre este espinoso asunto, y que el autor francés denomina *la fotografía como espejo de lo real.* Un discurso en el que prevalece, sobre todo, el efecto mimético: un efecto de realidad producido por la semejanza existente entre la fotografía y su referente real, que asocia a lo fotografiado un *análogo objetivo de lo real.* Como luego veremos, las tesis de André Bazin sobre la ausencia del sujeto y la presencia omnipresente del objeto en el acto de fotografiar; la supuesta ausencia de subjetividad artística en la realización de la fotografía; y las tesis "barthesianas" de que lo que transmite la fotografía es *lo real literal (la escena misma),* se encontrarían englobadas en este primer tiempo teórico que define la fotografía como la *objetividad esencial.*

2. El segundo momento, siempre según Dubois, coincide con las primeras críticas a esta objetividad esencial y al ilusionismo del espejo con memoria. La fotografía comienza a considerarse como *transformación de lo real,* como un discurso que preconiza *el código y la deconstrucción* y en el que el principio de realidad se considera como simple impresión o simple efecto. R. Arnheim, R. Gubern, Santos Zunzunegui o Pierre Bourdieu, entre otros, se colocarán -como veremos- en esta posición crítica, que será precisamente la que nosotros adoptemos en nuestro análisis del mensaje fotográfico como un mensaje

[33] Phillipe Dubois: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Págs. 19 a 52. (Capítulo I: De la verosimilitud al index. Pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía). Paidós. Barcelona, 1986. Todas las citas de este epígrafe ha sido extraídas del capítulo citado. Para evitar la profusión de notas a pie de página, se dará sólo esta referencia, señalando en letra cursiva las citas literales de este autor que corresponden a las páginas señaladas.

cultural fuertemente connotado. Pues, como señala el autor francés, la fotografía ya no puede ser considerada un espejo neutro, sino *"un útil de transposición, de análisis, incluso de transformación de lo real, en el mismo sentido que el lenguaje, por ejemplo, y, como él, culturalmente codificado"*. En definitiva, como pretendemos establecer para el caso de la fotografía de prensa, la visión que ésta ofrece del mundo es una visión parcial, elegida estratégicamente, desde una distancia, con un ángulo, un punto de vista y unas manipulaciones técnicas -escondidas tras su pretendida objetividad- pero tan codificadas como pueden estarlo los lenguajes abstractos y no figurativos.

3. Por último, Dubois apuesta por rechazar estas dos concepciones (la foto como espejo del mundo y la foto como operación de codificación de las apariencias reales) en tanto que ambas tienen en común la consideración de un valor general (en un caso semejanza y en otro convención). El autor francés confiesa quedarse insatisfecho con estas dos concepciones y defiende la consideración de la fotografía como huella (index) de lo real, como referencia. Y esta singularidad de la fotografía es para Dubois *"aquello que subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, lo que la diferencia de otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han precedido a su elaboración"*. Esta concepción teórica de la fotografía (que también deberemos tener muy en cuenta aunque, como hemos dicho, apostemos en nuestro trabajo por la deconstrucción y la denuncia ideológica, expresadas en el punto anterior) la deja emparentada a esa categoría de "signos" entre los que se encuentran el humo (como indicio del fuego); la sombra (como indicio de la presencia), la cicatriz (como indicio de la herida), etc. Y queda muy bien explicitada en la concepción "barthesiana" del referente siempre adherido (inseparable) a la imagen fotográfica y en la propuesta "peirciana" de la conexión física entre el referente y su representación, en tanto que en la fotografía, como *"huella luminosa"* (en expresión de nuevo de Dubois), el soporte queda afectado realmente por la presencia del objeto fotografiado.

Estas tres posiciones epistemológicas deberán estar presentes en el análisis que proponemos. La primera de ellas, en tanto que concibe la fotografía como un espejo del mundo y apuesta por la capacidad de reproducción mimética de la realidad (verosimilitud),

nos servirá precisamente para explicar la capacidad de la fotografía para convertirse en un elemento informativo imprescindible en la prensa escrita, una vez superados los condicionamientos técnicos, y para tratar de analizar esa visión de la fotografía como mensaje neutral, como fiel notario de la realidad. La tercera, que propugna que la fotografía es sobre todo huella o índice, en tanto que explica la noción de "acto" fotográfico, como ese momento concreto del complejo proceso fotográfico en el que la fotografía es, por unos instantes, *puro acto-huella* (mensaje sin código), en el que el hombre no interviene y en el que se olvidan los códigos culturales que están presentes en el antes y el después de ese acto momentáneo.

La segunda postura de la clasificación de Dubois será la que con mayor fuerza inspirará nuestro trabajo, en tanto que se concreta en la actitud de denunciar esa supuesta facultad de la imagen fotográfica de convertirse en copia exacta de la realidad. Para nosotros, apoyándonos en este criterio epistemológico, toda imagen fotográfica debe ser analizada como una interpretación transformadora de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y codificada. En definitiva, y centrando el problema en nuestro objeto de estudio, el mensaje fotográfico informativo (o, por decirlo con otras palabras, el uso informativo de la imagen fotográfica) será analizado en este trabajo como un conjunto de códigos (perceptuales, culturales, técnicos, humanos e informativos).

PARTE PRIMERA

2

CRITERIOS, OBJETIVOS Y METODOLOGIA

2.1.-UNA PRIMERA APROXIMACION AL OBJETO DE ESTUDIO.

2.2.-POR UNA CONCEPCION DE LA TEORIA DE LA IMAGEN Y DE SUS INEXCUSABLES RELACIONES CON LA HISTORIA Y LA TECNICA.

2.3.-ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CIENCIA Y SU CONCEPTO.

2.4.-METODO Y METODOLOGIA CIENTIFICA.

2.5.-HACIA UNA CLASIFICACION DE LAS CIENCIAS.

2.6.-LAS PECULIARIDADES DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACION.

2.7.-LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS CIENCIAS DE LA IMAGEN Y DE NUESTRA PARTICULAR APROXIMACION AL OBJETO DE ESTUDIO.

"Supongamos que dudo tanto, que sólo estoy seguro de mi propia existencia."

Jorge Wagensberg

"Las Ciencias Sociales no parecen haber encontrado aún a su Galileo."

Karl R. Popper

"El primer hombre no se conocía bien, y tampoco se conocerá del todo el último."

Eclesiastés

"La ciencia es centrífuga, el corazón humano es centrípeto."

Erwin Chargatt

"...pero el hombre, dado que sólo vive una vida, nunca tiene la posibilidad de comprobar su hipótesis mediante un experimento y por eso nunca llega a averiguar si debía haber prestado oído a sus sentimientos o no."

Milan Kundera

2.1.-UNA PRIMERA APROXIMACION AL OBJETO DE ESTUDIO.

Definido ya el objeto de estudio de esta investigación en el capítulo anterior (a grandes rasgos, la fotografía de prensa y su uso específicamente informativo), debemos plantearnos antes de nada la correcta definición de la aproximación científica que pretendemos establecer en este trabajo. Esto es, matizar desde qué perspectiva o perspectivas nos proponemos abordar el estudio de los diferentes aspectos que se concitan en el uso informativo de la fotografía.

No pretendemos, no obstante, delimitar una única posición de lectura de nuestro objeto de investigación: esto es, no realizaremos nuestro camino asumiendo la posición unilateral del receptor de la fotografía informativa (el lector del periódico), ni tampoco la del productor de la imágenes (el fotógrafo y el medio que publica la fotografía), sino más bien utilizaremos una doble posición analítica: la de los dos agentes (colectivos o individuales) que participan activamente en esta concreta y particular comunicación visual por medio de imágenes fotográficas informativas. Pese a los riesgos que sabemos que corremos y pese a conocer que, en más de una ocasión, se han alzado voces que -como Berenson o Alonso Erausquin[1] - advierten del peligro de no delimitar claramente la ubicación del analista (*"Se podría argumentar que no poco de la esterilidad de la teoría del arte y de la ineficacia de las historias del arte, desde la remota antigüedad hasta nuestros días, se debe al hecho de no haber declarado desde el principio si uno pensaba desde el punto de vista del productor de arte o del consumidor"* [2]), consideramos que una ubicación unilateral empobrecería nuestra investigación. Tanto más cuando, en la comunicación fotoperiodística, el productor de imágenes es emisor sólo en primera y circunstancial instancia, pues a su vez es también (sobre todo el medio informativo como productor colectivo) receptor, remodelador y distribuidor de imágenes, y da lugar a nuevos mensajes y a nuevas relaciones entre éstos. Pero no es solamente este elemento de ubicación analítica el que nos preocupa y por el que hemos planteado este capítulo dentro

[1] Manuel Alonso Erausquin: *Análisis de imágenes estáticas*. Pág. 8. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1988.

[2] B. Berenson: *Estética e historia de las artes visuales*. Pág. 12. FCE. México, DF, 1966.

del bloque de cuestiones preliminares. Son también, y sobre todo, las diversas formas de aproximación científica que permitiría un objeto de estudio como el elegido, cuya polisemia como imagen -pese a su importancia- llegaría a ser casi despreciable si se compara con la complejidad teórica y práctica que comporta su estudio cuando se tienen en cuenta sus participaciones múltiples en el amplio campo de la comunicación social.

Desde un punto de vista exclusivamente técnico, la fotografía podría quedar perfectamente definida como un procedimiento óptico-químico de obtención de imágenes permanentes, gracias a la acción de la luz que, reflejada sobre un objeto real, es captada por un artefacto técnico e impresiona un determinado material que funciona como soporte sensible. Definición que permitiría el análisis de la fotografía desde una perspectiva puramente tecnológica.

Sin embargo, como antes hemos visto, nuestro objeto de estudio no es la fotografía; o, al menos, no sólo la fotografía desde un punto de vista generalista, sino el momento preciso en el que una determinada imagen fotográfica se ha realizado con un planteamiento informativo de cara a su publicación en un medio de comunicación impreso: esto es, lo que podríamos llamar fotografía informativa impresa o, por utilizar una denominación de la que ya hemos hablado y de la que volveremos a dejar constancia en varios momentos de esta investigación, el fotoperiodismo, como una especialización muy concreta de la fotografía y como una forma de comunicación muy específica, enmarcada dentro de unos parámetros singulares (los de la comunicación de masas), que no por su independencia y especificidad deben quedar desconectados de otros muchos con los que se relacionan, interactúan y se solapan (la propia evolución teórica y técnica de los procedimientos fotográficos, su capacidad para fragmentar y mediar la realidad, etc.). En definitiva, nos planteamos el estudio de la fotografía de prensa no sólo como una técnica o un sistema de producción de imágenes sino también como un poderoso medio de comunicación que ha determinado gran parte de la experiencia estética y de la cultura de la humanidad desde hace aproximadamente siglo y medio.

Son muchos ya los factores, y evidentemente muy diversos, los que nos proporciona este sucinto análisis de nuestro objeto de estudio y que habrá que tener en

cuenta para definir nuestras fórmulas de aproximación y nuestra posición analítica. Así, podríamos establecer, en principio, una serie de parámetros aproximativos que nos permitan más adelante delimitar la disciplina o disciplinas de investigación que propondremos y su carácter específico.

Por lo expuesto hasta ahora, tanto en este capítulo como en el precedente, estaríamos en situación de aventurar los siguientes supuestos, que se convertirán en las diferentes vías por las que encaminaremos la investigación:

1. Que la fotografía, por sus características esenciales, deben ser contemplada como una imagen material de naturaleza muy diferente a las imágenes aisladas que le han precedido, en el curso de la constante evolución de la imagen y en el proceso de densificación iconográfica que el hombre ha vivido desde la aparición en la historia de la humanidad de lo que Gibson llamó el "signo gráfico fundamental".

2. Que al estudiar la naturaleza de la imagen fotográfica es necesario tener en cuenta el fuerte despliegue de miradas teóricas y reflexiones que en torno a su especificidad han surgido.

3. Que como imagen material aislada, la fotografía puede ser contemplada y ha sido estudiada como signo, como icono, como huella o índice de la realidad, como lenguaje o, más recientemente, como texto.

4. Que por su uso comunicativo, la fotografía y especialmente la fotografía de prensa, puede y debe ser considerada como mensaje y como un medio de comunicación y que es, por tanto, un factor de mediación social.

5. Que cuando surge la fotografía en el universo icónico de la primera mitad del siglo XIX, los medios de comunicación impresos no contaban con la tecnología necesaria para que la imágenes su pudieran convertir en soporte visual de una noticia de actualidad.

6. Que la aparición de la fotografía, considerada verdadera mímesis de la realidad por la sociedad decimonónica (el espejo con memoria) va a hacer cambiar las formas de ver y de mirar de los hombres y mujeres de esa época.

7. Que, de la misma forma, los medios de comunicación impresos del siglo XIX, aún antes de tener capacidad de publicar fotografías se van a ver afectados y cambiarán sus modos de confeccionar la información por influencias del nuevo medio "reproductor" de la realidad y por los gustos del público.

8. Que primero la ilustración gráfica y posteriormente la definitiva incorporación de la fotografía a la prensa, hecho que se produce alrededor de 1880 y que no tiene precedentes en la prensa de la época, ni parangón con cualquier otro fenómeno tecnológico, revoluciona y abre una substancial brecha en la antigua concepción de la información escrita.

9. Que precisamente esa revolución que la fotografía produce en la prensa escrita dará lugar a un nuevo lenguaje informativo y autónomo que denominaremos, ya bien entrado en siglo XX, fotoperiodismo.

10. Que actualmente es casi imposible concebir una publicación periodística sin imágenes fotográficas, tal y como señalábamos en el capítulo anterior; pues es la proliferación de imágenes la que mejor dibuja el paisaje periodístico de nuestra época.

11. Que precisamente esta nutrida y creciente circulación de mensajes visuales en los medios de comunicación, a lo largo del siglo XX, ha trastocado las formas de relación, hábitos sociales, métodos de penetración económica e ideológica y, por supuesto, confecciona una nueva relación del lector de medios de comunicación impresos con la realidad que percibe a través de ellos.

y 12. Que el lector de diarios y periódicos acepta y concibe sintéticamente la información a partir de una primera lectura que le lleva a situar el contexto de una noticia merced a una foto o serie de fotos que integran el tema. Que, en multitud de casos, el

espacio dedicado a las fotos es superior al que ocupa el texto informativo; y que, de esta manera, el receptor como destinatario de la información establece una primera corriente de información que le permitirá situar el contenido del hecho aún antes de iniciar la lectura de la noticia.

Estos doce sintéticos puntos de vista -si se prefiere primeras hipótesis o líneas de partida de nuestra investigación- merecen antes de sumergirnos en ellos una atenta reflexión sobre la disciplina o disciplinas que nos servirán de herramientas para nuestro trabajo, y sobre sus *delimitaciones científicas*.

Observando atentamente nuestras hipótesis, y comparándolas con el esquema que hemos propuesto en el índice de este trabajo y comentado en el epígrafe dedicado a la estructura de la tesis, podríamos llegar a las siguientes conclusiones previas:

A. La necesidad de un primer acercamiento teórico al concepto de fotografía de prensa y a las distintas aproximaciones clásicas en este sentido (puntos 1, 2, 3 y 4, del listado anterior). Aspectos que precisamente se desarrollarán el capítulo siguiente (III) y que remiten de forma ineludible a la disciplina que nuestra comunidad científica viene denominando como Teoría de la Imagen.

B. La necesidad de un acercamiento histórico-técnico que clarifique las hipótesis expuestas en los puntos 5, 6, 7, 8 y 9, del listado anterior. Estos aspectos que se desarrollarán los capítulos IV, V, VI y VII, remiten -también de forma ineludible- a las disciplinas históricas: en este caso, a la Historia de la Imagen y a la Historia de los Medios de Comunicación. Sin embargo, por lo expuesto como parámetros de estudio en esas hipótesis de trabajo, resultaría imprescindible también abordar sistemáticamente el estudio de la técnica y la tecnología, tanto en sus vertientes fotográficas como en las de la evolución de los métodos de impresión.

C. La necesidad de un acercamiento desde el punto de vista informativo y sociológico de la repercusión y el uso de la fotografía en la prensa en la actualidad. Porque, si se considera a la fotografía como un medio de comunicación no sólo se

multiplican los escollos por la aparición de nuevos elementos sino que también se incrementa el número de materias relacionadas que es necesario abordar. Aquí sería necesario apuntar que Roland Barthes, en uno de los textos que han servido de guía para esta investigación (*El mensaje fotográfico*[3]) -pese a que será releído y criticado en el capítulo siguiente, y pese a que muchas de sus propuestas serán revisadas- apunta lo siguiente:

> *"La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de trasmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje. La fuente emisora es el grupo de técnicos que forman la redacción del periódico: unos hacen las fotos, otros eligen una en particular, la componen la tratan, y otros, por último la titulan, le ponen un pie y la comentan. El medio receptor es el público que lee el periódico. Y el canal de trasmisión es el propio periódico o, para hablar con más precisión, un conjunto de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto pero no menos "informativo", la misma denominación del periódico ..."* [4].

Una lúcida y sintética síntesis del proceso informativo fotoperiodístico que, junto con la propuesta que matizaremos en el punto siguiente, nos servirá de esqueleto teórico para los tres últimos capítulos de nuestra investigación.

D. Por último, la necesidad de replantearse la incontestabilidad de los conceptos de similitud aparencial, de analogía y de fidelidad a lo real que la fotografía ha arrastrado desde su aparición en el universo icónico por una determinada postura cultural "egocentrista" que obvia el problema de que nuestra manera de "ver" el mundo sea la única manera posible de verlo (la mejor y la verdadera).

---

[3] Este artículo de Barthes ha sido reproducido en multitud de obras editadas como recopilación de artículos de este autor. Aquí, y en el resto de esta Tesis, usamos la siguiente: Roland Barthes: *Lo obvio y lo obtuso*. Págs. 11 a 27. Paidós. Barcelona/Buenos Aires, 1986.

[4] Barthes: *Op. cit.* Pág. 11.

Cierto es que el poder que siempre ha detentado la fotografía para reproducir "exactamente" la realidad exterior -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental indeleble y de un interés capital para realizar la misma misión que el discurso periodístico: la información. De hecho, cada imagen fotográfica contiene una información, y se usa para comunicar algo. Puede informarnos sobre el objeto escogido, sobre su color, su forma, su volumen, sobre su apariencia externa, sobre el emplazamiento del objetivo, sobre la intensidad de la luz y sobre multitud de cosas más. Gracias a su capacidad para registrar con exactitud muchos más detalles de los que la propia vista percibe, la fotografía posee en general una rica capacidad de condensación informativa: así, su apariencia analógica con la realidad le confiere una gran importancia en la prensa escrita, pues rápidamente -como antes señalábamos- se impone al lector como una traducción inmediata y evidente de la existencia del referente real fotografiado.

Sin embargo, por más que aparezca como el procedimiento más fiel e imparcial de reproducción de la realidad exterior, la fotografía no posee más que una falsa objetividad. Las propias lentes del objetivo (pese a su propia denominación técnica, pese a su consideración de ojo pretendidamente legal) permiten todas las deformaciones posibles de la realidad; la posterior manipulación del objeto fotografía -tal y como señalaba Barthes: reencuadres, preselección, compaginación, publicación en un determinado periódico o en otro, etc- permiten nuevas y diferentes lecturas; y, por supuesto, dado que *"la estructura de la fotografía dista mucho de ser aislada, pues mantiene como mínimo comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa"* [5], esa estructura de acompañamiento valorará y cambiará el sentido del mensaje transmitido por la imagen fotográfica. Por tanto, el papel que juega la fotografía en la información no depende exclusivamente de su capacidad documental, sino también de los elementos que la connotan, de los códigos que intervienen en el mensaje; en definitiva, de sus capacidades para transmitir el mensaje, fabricar ideas y manipular opiniones. Aspectos muy a tener en cuenta también, como antes señalábamos, en los tres últimos capítulos de nuestra investigación y sobre todo en el análisis propuesto.

---

[5] Barthes: *Op. cit.* Pág. 12.

Por todo lo expuesto hasta ahora, podemos advertir rápidamente que la fotografía de prensa y su uso informativo (esto es, nuestro objeto de estudio) posee rasgos muy complejos, a caballo entre lo artístico del objeto, lo histórico de su evolución, lo social de su uso, lo simbólico de su lectura y lo informativo de su utilización en los medios de comunicación. Todo un mundo de conexiones complejas y abigarradas que es necesario desentrañar; pero que en un esquema sucinto se podría presentar como el estudio de un objeto (parte teórica de nuestra investigación), el estudio de un proceso de creación e impresión del objeto (parte informativa y histórico-técnica de nuestra investigación), y el estudio del acceso al objeto y posterior interpretación (parte analítica de nuestra investigación).

Los epígrafes siguientes tienen esa misión: la exposición, desde posturas epistemológicas, de la definición de las diversas disciplinas que inciden en los diferentes acercamientos a nuestro objeto de estudio; la concreción de nuestra concepción de la teoría de la imagen, de la historia de la imagen y de la ineludible participación de la técnica; así como la búsqueda de un estatuto científico para las diversas metodologías empleadas, pues -pese a su diversificación- se hace necesario coordinarlas para unificándolas mostrar todas las conexiones y rasgos esenciales del tema analizado. Por último, no conviene olvidar, y así se hace en el epígrafe correspondiente, la naturaleza interdisciplinar de la metodología propuesta, que -por lo ya visto en estas líneas- no es síntoma de falta de entidad sino buena prueba de la complejidad y el abigarramiento del objeto a analizar.

2.2.-POR UNA CONCEPCION DE LA TEORIA DE LA IMAGEN Y SUS INEXCUSABLES RELACIONES CON LA HISTORIA Y LA TECNICA.

Tal como señala el Doctor Bustamante, *"el término Teoría comprende la reflexión más general sobre un terreno científico dado, las hipótesis planteadas sobre un conjunto de problemas, los resultados obtenidos y la metodología empleada para llegar a ellos. Es, en suma, la meta siempre provisional que culmina y sintetiza el largo camino histórico de investigación recorrido en su ámbito científico determinado"* [6].

En ese contexto, entendemos la Teoría de la Imagen como una reflexión global sobre la creación, producción, difusión y lectura de imágenes, desde el punto de vista comunicativo. Una reflexión que comprende, por supuesto, el estudio de la naturaleza de la imagen, en sus estructuras esenciales y permanentes. Y, concretamente, en la investigación que nos ocupa, el estudio específico de la fotografía informativa, su naturaleza como objeto y las estructuras básicas de su utilización como mensaje en los medios de comunicación escritos, con ánimo de transmitir ideas a partir de una estrategia predeterminada.

Sin embargo, cualquier agente de la mediación social (como lo es la fotografía informativa), que forme parte de un sistema global de comunicación por medio de imágenes, es al tiempo recreación artística de la realidad y mecanismo informativo. Por ello debemos defender aquí que el sistema de comunicación basado en la utilización informativa de la fotografía tiene que ver con todos y cada uno de los factores que intervienen en cualquier otro sistema de comunicación de masas. Por tanto, de la misma forma que un periódico diario, una revista de información general o una revista especializada se fabrican con el ánimo, añadido al de convertirse en mediadores sociales, de generar un amplio grupo de lectores que permitan, con sus aportaciones económicos diarias, semanales o mensuales en el punto de venta la supervivencia de la empresa o de servir de soportes publicitarios para subsistir con las aportaciones de la empresas

---

[6] Enrique Bustamante: *Proyecto Docente e Investigador.* Pág. 15. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1985.

anunciantes, la utilización de la fotografía -que como veremos en el curso de nuestra investigación, es una exigencia del público lector desde finales del siglo pasado- se convierte también en un factor económico de primera magnitud.

Pero utilizar la Teoría de la Imagen para reducir el estudio de la utilización de la fotografía informativa en la prensa a esta perspectiva economicista sería absolutamente falaz. Esos medios de comunicación tienen también mucho que ver con la ideología, pues pretenden -lícitamente- transmitir una determinada visión del mundo. Y la capacidad de la fotografía para ayudar en dos sentidos a esta función ideológica de los medios es importante: tanto como elemento que facilita esa visión del mundo, haciéndolo más fácilmente digerible para el lector (en sus aspectos de "testimonio universal" o reductor de las dificultades de legibilidad), o como elemento de "espectacularización" de la realidad (en sus aspectos de "ficcionalización" de la noticia). Aunque, como luego veremos, es importante matizar ya desde ahora que la fotografía "no oculta la realidad cotidiana" -pese a que la ficcionalice-, ni la esconde -pese a que la fragmente-, pues su misión en los medios de comunicación es precisamente la de contribuir a organizar y explicar esa realidad. Y esa misión la cumple la fotografía de prensa en tanto que reproduce y representa la realidad, aunque esta representación quede velada o "manipulada" según las intenciones y las estrategias del medio que publique "esos fragmentos de realidad".

En cualquier caso, ya sea por mor de estrategias económicas o ideológicas, tanto los "media" como el sistema de comunicación basado en la reproducción de fotografías necesitan conformar un "lenguaje", un sistema de códigos, reglas y convenciones que, entendido por el receptor, pueda ser utilizado por el emisor para organizar su "mensaje". Por tanto, esta perspectiva "lingüística" debe ser contemplada por la Teoría de la Imagen, y por la investigación que proponemos, con tanto énfasis como las anteriores.

Ahora bien, también la comunicación visual informativa tiene indudablemente mucho que ver con los deseos del receptor, con su propio imaginario -personal o colectivo- y, por ende, con todo lo que de simbólico e irreal tiene la personal percepción de la realidad de cada uno de los posibles receptores del mensaje icónico. Por ello, cualquier modelo de Teoría de la Imagen que utilicemos debe detenerse también en los aspectos de

fruición, de identificación con lo narrado, con los códigos utilizados para ello y, por supuesto, con la ilusión pactada que genera el propio sistema comunicativo: la creencia en la "objetividad" -que luego discutiremos- del medio fotográfico para traducir sin deformaciones la realidad.

Recapitulando, la Teoría de la Imagen, como disciplina más o menos estructurada científicamente (trataremos de ello en los epígrafes siguientes), nos ayudará en nuestra investigación a delimitar los aspectos básicos de la naturaleza de la imagen fotográfica, los aspectos relacionados con la percepción de la realidad a través de este medio y su capacidad socializadora, que ayuda o dificulta la representación de la realidad que vivimos. Esto es, además del estudio del "objeto fotografía de prensa", se precisa una investigación de los tres factores, las tres "prácticas", o las tres "emociones" que configura Barthes: el *spectrum* (referente, que existe en la realidad), el *operator* (el fotógrafo y el medio) y el *spectator* (espectador de la fotografía, lector del medio que la publica), en un triple juego de intenciones comunicativas: el que hace, el que selecciona y el que mira e intenta comprender (experimenta) lo que ve o lo que quieren que vea.

O, por decirlo de otra forma, haciendo extensivas las propuestas de Eduardo Subirats[7] sobre los medios de comunicación audiovisual en general, nuestra investigación se propone el estudio de las tres funciones de la fotografía informativa en los medios: la instrumental, la manipulativa y la espectacular. Esto es, nos serviremos de los conceptos manejados por la Teoría de la Imagen para advertir la naturaleza de la imagen fotográfica como instrumento técnico de comunicación; como medio de interacción colectiva, en su papel socializador y conformador de cultura: cuando impone nuevas -falsas, verdaderas o fragmentadas- realidades, formas de vida, etc; y su papel como "espectacularizador" de la noticia: añadiendo transcendencia a los hechos insignificantes o restando importancia a los hechos trascendentes.

Por tanto, concebimos una Teoría de la Imagen que no puede desentenderse, cuando aborda el estudio del uso informativo de la fotografía, de esa íntima relación entre

---

[7] Eduardo Subirats: *Manipulación teórica.* En suplemento Culturas de *Diario 16.* 14 de Enero de 1989.

imagen y sociedad, entre factores psicológicos y sociales, entre condiciones concretas del contexto político-cultural en el que hayan sido fabricadas las imágenes, si no es a costa de empobrecerse y cortar el paso a muy fecundas vías de estudio e investigación. En definitiva, nuestro trabajo debe preguntarse, en la medida de sus limitaciones, por todos los aspectos relacionados con la comunicación visual, para intentar alcanzar una comprensión cada vez más totalizadora de ese complejo proceso, al tiempo que propone un modelo esquemático del sistema comunicativo basado en las imágenes fotográficas como una actividad humana fruto de la experiencia y el conocimiento, que permite la transmisión de ideas y sentimientos.

Una concepción quizá demasiado ambiciosa que supone también que el conocimiento debe estar relacionado con la experiencia y no disminuirla ni convertirse únicamente en su sustituto. Una concepción que, de alguna forma, remite a la conocida paradoja socrática: si la vida no reflexionada no vale como vida, tampoco la vida no vivida justifica la reflexión sobre ella. Pero, a nuestro juicio, debemos alejarnos tanto de unas ambiciones teóricas estrictas como de la mera pragmática laboral y técnica y, alternativamente, observar el uso y los efectos de la información gráfica desde una perspectiva interdisciplinar y amplia que acoja tanto la reflexión teórica como el estudio de los procesos de formación e interacción de los grupos sociales que conforman el sistema comunicativo que estamos analizando (el-los fotógrafos, el medio de comunicación en su conjunto, y los receptores-lectores de la imagen fotográfica impresa). Porque quizá lo importante ya no sea hablar sólo de efectos y objetivos sino, más ampliamente, de organización (fragmentación) de la realidad. Y la "teoría", entendida como lo hace el Diccionario de la Real Academia (*"Conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación"* o *"Serie de leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos"*), nos ayudará en nuestro camino. Pues, aunque al final no logremos estrictamente la elaboración de una teoría (no quisiéramos caer en la pretensión siquiera de intentarlo) si pretendemos al menos llegar a los que Lazarsfeld ha llamado *"reflexión analítica, sin la que no es posible trabajo científico alguno"* [8].

[8] P.F. Lazarfeld: *La sociología.* En J. Piaget y otros: *Tendencias de la investigación en Ciencias Sociales.* Pág. 331. Alianza Editorial. Madrid, 1973.

Por otra parte, entendemos por el término Técnica el conjunto de procedimientos, instrumentos, soportes, habilidades o recursos necesarios para una determinada actividad, arte o ciencia. La Técnica tendrá para nosotros en esta investigación, si extendemos a ese campo la definición del *Diccionario de uso del Español*, de María Moliner, la siguiente consideración: el conjunto de *"conocimientos teóricos y prácticos necesarios para"* el proceso de la comunicación fotográfica mediante los procedimientos de impresión en papel y difusión en los medios de comunicación impresos.

En nuestra opinión, la Técnica de la Imagen contempla los instrumentos en cuanto estos cumplen una función concreta, en su dimensión operativa, o como señala el Doctor Cebrián Herreros: *"en su función trasformadora de realidades y productora de un nuevo sistema cultural que, según nuestra orientación, se llevará a cabo mediante la información de lo que sucede en la sociedad"* [9]. No debemos por tanto ocuparnos aquí del conocimiento exhaustivo de los equipos en sí mismos, ni de sus bases de funcionamiento y conservación, funciones que corresponderían con más propiedad a otras investigaciones. Pero si en tanto que la técnica y la evolución de los equipos empleados por el fotógrafo son inseparables de la propia naturaleza de la imagen fotográfica y de su utilización. Como señala el profesor Bustamante: *"Nos interesa la técnica en cuanto transmisora de sistemas significantes, por la mediación que introduce, por las posibilidades expresivas que ofrece más que por los aparatos en sí mismos"* [10], o como asegura el profesor Gubern cuando analiza que *"cada especificidad técnica altera la substancia semiótica de la representación"*.

La mediación técnica es un claro condicionante para la determinación de la propia existencia de una imagen fotográfica, de su percepción, de su utilización dentro de un sistema que permita su impresión junto a los textos y, por supuesto, la circulación de las imágenes fotográficas como mediador social. Entenderemos, por tanto, la Técnica de la imagen fotográfica como una dimensión más de la Teoría, con la que mantendrá una

---

[9] Mariano Cebrián Herreros: *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual.* Págs. 259 y 250 (Tomo I). Mezquita. Madrid, 1983.

[10] E. Bustamante: *Op. cit.* Pág. 19.

dialéctica enriquecedora, si se la considera indisolublemente ligada a ella y no autosuficiente por sí misma. Porque, si bien los avances teóricos se ven en ocasiones limitados por los condicionamientos técnicos, no es menos habitual que las innovaciones técnicas nazcan de los interrogantes planteados por la Teoría o del cuestionamiento que los teóricos han ido haciendo de la evolución tecnológica y de sus más rutinarias actuaciones. Considerar que el motivo fundamental en el que radica el avance de las artes es el constante desarrollo de las técnicas, puede hacerse desde una perspectiva radicalmente marxista; sin embargo, hoy en día, es necesario matizar esta idea: ni la tecnología, por si sola, es capaz de desarrollar la técnica de la producción y distribución de imágenes, ni la técnica, sin el apoyo de una teoría que aumente su capacidad de ejercer conscientemente una opción entre todas las elecciones posibles, conformará al artista, al creador de imágenes o al que organiza estas imágenes para informar mediante su concurso.

"*Porque* -siguiendo de nuevo al Doctor Bustamante- *la Técnica no es un conjunto de fórmulas o recetas matemáticamente aplicables. No es el simple transmisor de un sistema significante. En tanto conjunto de principios esenciales aplicados al funcionamiento y utilización de soportes y conformantes, exige unas interpretaciones, unas opciones, que vienen dadas por el universo teórico (...) Como demuestra la historia general de la imagen creada, la evolución de la Técnica de la Imagen no es lineal ni simple, sino que avanza a veces a saltos y experimenta, incluso, retrocesos. La Técnica, lejos de constituirse en un factor neutral, lleva incorporados valores simbólicos, las relaciones culturales y sociales de cada período histórico*" [11].

Un ejemplo concreto puede servirnos para clarificar esta concepción de la Técnica y su indisoluble relación con la investigación teórica que proponemos en este trabajo: si vamos a profundizar en el tema de la "fragmentación" de la realidad que ejerce la fotografía de prensa, no podemos olvidar que, en determinados momentos de su evolución histórica, esta "manipulación" (en el sentido de "construcción") no ha sido siempre -y posiblemente no lo será tampoco en la actualidad- absolutamente premeditada, pues

[11] E. Bustamante: *Op. cit.* Págs. 20 y 21.

conllevará una fuerte carga "involuntaria" de condicionamiento técnico. Analicemos, por ejemplo, los primeros experimentos de Daguerre: su famosa toma del *Boulevard du Temple* (1839), debido a la larga exposición necesaria (alrededor de 30 minutos), las figuras en movimiento (carruajes, paseantes, etc.) no dejaron ningún rastro en la solución química de la placa. La consecuencia: un París muerto, vacío y sin vida; un París "falso", pese a la "objetividad" del nuevo medio. Una "construcción falsa" de la realidad no achacable a la intencionalidad del inventor. Como señala Susperregui, cuando analiza esta misma imagen: *"... esta manipulación es innata a la técnica del daguerrotipo y, por lo tanto, domina al fotógrafo, quien no puede imponerse y obtener una imagen fotográfica coincidente con su visión"* [12].

Pero, para comprender en toda su plenitud éste y otros problemas similares, en los que técnica y uso estratégico de la fotografía informativa confluyen de forma casi osmótica, se hace imprescindible añadir una visión diacrónica. Y ello introduce directamente el tercer parámetro que aparecía en el título de este epígrafe, la Historia, al tiempo que justifica la parte de nuestra investigación dedicada al estudio de la evolución histórico-técnica de la fotografía y de los procedimientos de impresión: capítulos IV, V, VI y VII.

Tal como venimos defendiendo en las líneas que anteceden, no es posible abordar un estudio global de la fotografía y de su uso informativo si no se analizan al tiempo las conexiones que ligan cualquier avance en esta materia con el contexto social, cultural y económico de la producción y creación de las imágenes, así como con las particulares circunstancias de su recepción o lectura por parte de un lector situado en un lugar concreto, en una época o período determinado, en los que unos determinados medios de comunicación hablan de una determinada realidad, conformándola y, quizá, como decíamos antes, hasta creándola.

Es esa la razón primordial de que la evolución histórica de la fotografía se convierta en un eslabón fundamental de los planteamientos de esta investigación. Sin ella,

---

[12] J.M. Susperregui: *Fundamentos de la fotografía.* Pág. 34. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1988.

cualquier análisis de las posibilidades informativas de la fotografía resultaría parcial, encerrado y congelado en un departamento estanco y totalmente al margen de las consideraciones sociológicas que, precisamente, justificarían ese análisis y, por ende, nuestra investigación. Puesto que, como señala el profesor Multigner: *"El análisis diacrónico permite observar formas de organización, relaciones dotadas de cierta permanencia, procesos de convergencia o concentración, etc., cuya presencia o ausencia, aparición o desaparición van dejando huellas más o menos pronunciadas, señalando constantes, que permitan situar determinados umbrales -períodos- e individualizar ámbitos dotados de mayor o menor autonomía..."* [13].

Sin embargo, consideramos que un análisis histórico de la evolución de la fotografía y de los procedimientos tecnológicos de impresión, tal como lo desarrollamos en los capítulos que a ello dedicamos, no debe constituir exclusivamente en la acumulación de datos y en la cronología de los diferentes inventos y medios técnicos que la han hecho desarrollarse hasta nuestros días, sino que además debe profundizar en la relación existente entre esa evolución y su entorno social en el que progresivamente se ha desarrollado, al tiempo que se propone un análisis de las inexcusables relaciones del medio fotográfico con otras formas de expresión artística y con otras formas de comunicación, sin olvidar naturalmente que debemos perfilar un enfoque concreto al que nos obliga nuestro objeto de estudio: el uso de la fotografía en los medios de comunicación impresos.

Esta concepción personal de la historia de la fotografía se situaría muy cercana a la de otros autores que han reflexionado sobre estos aspectos, aunque haya sido desde la perspectiva de otros medios de comunicación audiovisuales. Por ejemplo Jean Mitry, que considera -cuando se detiene a perfilar la historia de los medios audiovisuales- la existencia de una *historia de la técnica* y de los medios técnicos, que determinan la evolución del lenguaje de la imagen; de una *historia de la industria*, en cuanto que su desarrollo sería consecuencia de la propia evolución del arte, de su técnica y de sus públicos; de una *historia de las formas* y de los modos de significar, expresar y narrar a través de las

---

[13] Gilles Multigner: *Proyecto Docente*. Pág. 65. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1991.

tendencias, géneros conservadores o movimientos revolucionarios; y, por último, de una *historia de las obras artísticas*, que han sido hitos y han revolucionado las estructuras y las convenciones ya asimiladas.

Por tanto, propondremos una doble vía de acercamiento al hecho fotográfico, en los capítulos dedicados a la evolución técnica de la fotografía de prensa y de los procedimientos de impresión: en primer lugar, una línea de investigación sobre la génesis tecnológica (el estudio de qué instrumentos, con qué evolución, qué materiales se han empleado en el transcurso de la evolución del uso de la fotografía en la prensa); y una segunda línea sobre su funcionalidad (para qué sirven esos instrumentos, para qué han servido históricamente, y cuáles han sido las influencias de esos materiales en el complejo devenir de la fotografía informativa). Porque como señala Gerardo Vielba:

> *"En los umbrales del ciento cincuenta aniversario de la concreción en imágenes fijas y duraderas, en la larga sucesión de invenciones de la suma fotográfica, podemos ya contemplar un madurado concepto de su evolución funcional y transcendente en la historia y desde su historia: desde la mera relación de hechos (como "historia natural" del medio), hasta la consideración del sentimiento del hombre a través de ello (como verdadera historia "humanística"), e incluso en tanteos perspectivos de la captación de su esencia (como una filosofía de esa historia)..."* [14].

Y es en esta estructura de historias parciales, profundamente relacionadas con el hombre y su capacidad de comunicación a través de los medios tecnológicos de los que ha dispuesto en cada una de las épocas estudiadas, donde nuestra concepción de la historia de la fotografía de prensa se puede sentir más cómodamente asentada, puesto que -como antes señalaba- lo que más puede interesar a nuestra investigación es resaltar la importancia de la evolución de los modos de ver, por sus criterios de inscripción en el tiempo y en el espacio, por la sucesión de códigos y de soluciones teóricas que cada

[14] Gerardo Vielba: Prólogo a Jean Claude Lemagny y André Rouillé: *Historia de la fotografía*. Alcor. Barcelona, 1988.

sociedad ha ido aplicando con el transcurso de los años y en aplicación del progreso. Esto es, la evolución de los factores estéticos, técnicos y culturales que tienen que ver con la utilización informativa de la fotografía.

Sin embargo, sería absurdo pretender abarcar todo el estudio diacrónico y sincrónico de la imagen fotográfica en cuanto fenómeno de interacción individual y social. Por ello, como se verá en los capítulos dedicados a la comentada evolución histórica, nuestro particular acercamiento a los hechos ha debido seleccionar los diversos factores históricos cuando le interesen para explicar con mayor profundidad cada uno de los momentos de la evolución de la prensa gráfica. Pues no se trata tanto de hacer una cronología global y exhaustiva de todos los avances técnicos, ni de todas las evoluciones del arte fotográfico y de las industrias de impresión, ni de todas las obras que han sido hitos, ni de todos los modos de significar, como de elegir aquellos momentos que nos sean útiles para explicar, en su contexto histórico y con las periodizaciones precisas, la evolución de los sistemas de representación, de los cánones estéticos y de las formas plásticas con las que en las diferentes épocas se ha pretendido informar desde la prensa. Puesto que, como muy bien describe con ironía el profesor Multigner, *"la cronología es obra del tiempo, mientras la periodización es obra de los historiadores"* [15] .

[15] Gilles Multigner: *Op. cit.* Pág. 56.

2.3.- ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA CIENCIA Y SU CONCEPTO.

"La ciencia es la faceta más importante de la cultura de nuestro tiempo... Entre la gente instruida de todas las sociedades algo avanzadas, la ciencia se va convirtiendo en la fuente privilegiada de la cosmovisión, como otrora lo fueron las religiones y más recientemente las ideologías... (y además) la ciencia es la base de todas las técnicas, de todas las actividades productivas, de la medicina, de la educación" [16].

Estas palabras del filósofo Mosterín, entresacadas de su prólogo a la *Filosofía actual de la Ciencia*, de Rivadulla Rodríguez, matizan el reconocimiento casi universal que actualmente se le concede al concepto de Ciencia. Así, la "cientificidad" se convierte en una especie de pequeña "dictadura" que de alguna forma "obliga" a los practicantes y estudiosos de cualquier materia a justificar el carácter científico de su disciplina y su inclusión dentro de ese bloque incuestionable al que llamamos Ciencia; pese a que -cada día con más fuerza- las voces de los nuevos filósofos se levantan denodadamente contra esa posición radical y contra lo que se ha venido denominando la "nueva ideología de la ciencia", esto es, contra la utilización de los términos genéricos de "ciencia" y método científico" para señalar la importancia de un área de estudio determinada.

Sin embargo, la concreción de un estatuto científico rígido que avale y justifique la "cientificidad" de una determinada investigación no es una tarea fácil, en ninguna ocasión. Menos aún en el caso de la que venimos defendiendo en este trabajo, que por sus características y por su complejidad se incluye -como veremos más adelante- en el joven y polémico ámbito de la Ciencias de la Comunicación, y en el más extenso -pero no por ello mejor delimitado- de las Ciencias Sociales o Culturales. No quisiéramos, por tanto, caer en la tentación de elevar a definitivas las conclusiones a las que podamos llegar en este capítulo; pero, por las razones expuestas más arriba y con el ánimo de poder plantear adecuadamente los diferentes acercamientos propuestos en los epígrafes anteriores y en los siguientes, se hace necesario tener en cuenta tanto su propia naturaleza científica como la

---

[16] J. Mosterín, en A. Ribadulla Rodríguez: *Filosofía actual de la Ciencia.* Pág. 11. Editora Nacional. Madrid, 1984.

de los campos del saber en los que se amparan. Por ello, plantearemos estos razonamientos desde el rigor intelectual de la prudencia, caminando despacio y cautelosos por los vericuetos de la metodología científica, para tratar de delimitar sino ya un estatuto científico de nuestra investigación sí, al menos, ciertas conclusiones que nos permitan justificar nuestro trabajo.

Dado que, precisamente, los procedimientos de la Ciencia son métodos para responder preguntas sobre hechos o fenómenos y que las preguntas definen los fenómenos y los trasforman en problemas, podemos -siguiendo a Walter L. Wallace- concretar que el trayecto que nos hemos propuesto pasaría indefectiblemente por la respuesta a dos preguntas cruciales: *"¿Qué es lo que hace, en primer lugar, que una disciplina sea científica?; ¿Qué se quiere decir cuando se habla de método científico?"* [17] .Problemas que habrán de ser resueltos aventurándonos en los resbaladizos terrenos de la epistemología con el ánimo de delimitar en primer lugar lo que se entiende por Ciencia y por Método Científico. Teniendo en cuenta, de antemano, los peligros que encierra el analizar obras científicas de cualquier período, puesto que siempre es necesario recordar que fueron escritas en el contexto de un tipo de exposición y de una determinada conexión de problemas que hoy ya pueden ser obsoletos.

Pese a ello, trataremos inicialmente de encontrar una definición del concepto de Ciencia. Carl G. Hempel nos proporciona una que, quizá por incompleta, resulta muy fácil de asumir: *"Conjunto de conocimientos que sirven para una comprensión cada vez mayor del mundo en que vivimos"* [18]. Un concepto de ciencia que no se aleja demasiado del que propone el ya citado Walter L. Wallace: *"Además de cualquier otra cosa que pueda ser, la ciencia es un modo de generar enunciados acerca de acontecimientos del mundo de la experiencia humana y de contrastar su verdad"* [19].

---

[17] Walter L. Wallace: *La lógica de la ciencia en la sociología.* Alianza Universidad. Pág. 11. Madrid, 1980.

[18] Carl G. Hempel: *La filosofía de la ciencia natural.* Pág. 22. Alianza Editorial. Madrid, 1966.

[19] Walter L. Wallace: *La lógica de la ciencia en la sociología.* Pág. 15. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

Por su parte, el filósofo argentino Mario Bunge, cuyas propuestas no tienen la repercusión de otros pensadores anglosajones, pero cuya influencia en el mundo hispano es más que notable, escribe sobre este polémico asunto: *"(la ciencia es) un creciente campo de ideas, que puede caracterizarse como un conocimiento racional, sistemático, preciso, verificable y, por consiguiente, falible, que el hombre ha construido por medio de la investigación científica para explicar el mundo"* [20].

Hablando muy esquemáticamente del concepto de ciencia y sin ningún ánimo de reducir innecesariamente estas definiciones, podemos encontrar ya dos conceptos claros y muy diferenciadores: por un lado, se puede considerar la ciencia como un conjunto de conocimientos, como un saco de ideas y enunciados que permiten al hombre conocer el mundo que le rodea; pero, por otro, aparece -precisamente con Bunge- la idea de ciencia como *proceso*, como un tipo "especial" de investigación cuya más peculiar característica sería su carácter dinámico. En definitiva, y trayendo a colación la terminología de Paul Scheurer, *"la ciencia como una actividad de producción"*, como práctica social dinámica que produce conocimientos y *"la ciencia como producto de una actividad"*, como bagaje de conocimientos transmisibles. Porque, en palabras de este mismo autor: *"A imagen de la magia, y por razones similares, la ciencia también se ritualiza; una vez que una fórmula está suficientemente bien establecida, cristaliza en una fórmula canónicamente fijada. Se pasa así del conocimiento a lo conocido, indefinidamente repetible y transmisible, por tanto, con un gasto mínimo"* [21].

Cualquiera de estas concepciones remiten, no obstante, al término "conocimiento". Conocimiento que, en buena y simple lógica humana, podría no diferenciarse demasiado de lo que podemos definir como conocimiento vulgar o de sentido común, pero cuya comprensión se complica si repasamos algunos de los planteamientos históricos de la filosofía sobre este concepto. La escuela "erística" (formada por discípulos de Sócrates establecidos en Megara), por ejemplo, matiza la imposibilidad de llevar a la práctica la

---

[20] Mario Bunge: *La ciencia, su método y su filosofía.* Pág. 35. Siglo XXI. México, 1979.

[21] Paul Schaurer: *Revoluciones de la Ciencia y permanencia de lo real.* Destino. Pág. 29. Barcelona, 1982.

búsqueda del conocimiento, con argumentos tan falaces como intrigantes: si no se conoce el conocimiento, resultaría imposible de encontrar, pues no se le reconocería al hacerlo; si, por el contrario, ya se conoce de antemano, su búsqueda es totalmente innecesaria. Argumento que el más hábil Platón desmonta dando al conocimiento la categoría de "anámnesis"; esto es, una forma del recuerdo, un aflorar a la superficie de cosas que han sido aprendidas en vidas anteriores[22].

La evidente complejidad de estos análisis sobre el conocimiento supera con creces los intereses de este capítulo, por lo que resulta más acertado recurrir de nuevo a Bunge, que sistematiza el problema y lo sintetiza, encargándose de establecer una serie de restricciones para hablar de conocimiento científico y distinguirlo del conocimiento vulgar. Así, según el autor argentino, el conocimiento científico debe ser fáctico, transcendente, analítico, preciso, simbólico, comunicable, verificable, metódico, explicativo, predictivo, abierto y útil[23].

En efecto, una nueva perspectiva aparece, junto con la de la veracidad y la verificabilidad, en las que nos detendremos más adelante: la de la utilidad. Y la pregunta parece obvia: ¿es que la ciencia debe ser, sobre todo, útil?. La respuesta también es compleja. Así, en opinión de Asimov, el científico se encuentra en más de una ocasión constreñido por la utilidad de sus descubrimientos: *"Es el destino del científico enfrentar constantemente la exigencia de demostrar que sus conocimientos tienen alguna "utilidad práctica". Pero quizá a él no le interesa en absoluto la existencia de dicha "utilidad práctica"; tal vez el deleite de aprender, comprender, sondear el universo, le baste como recompensa"* [24].

Sin embargo, los continuos y espectaculares avances de la ciencias puras y aplicadas, sobre todo a partir de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, han llevado

---

[22] Ver Luciano di Crescenzo: *Historia de la filosofía griega.* Seix Barral. Barcelona, 1987.

[23] Mario Bunge: *Op. cit.* Pág. 35.

[24] Isaac Asimov: *El principio y el fin.* Pág. 20. EDHASA. Barcelona, 1980.

a la ciencia a convertirse en el principal factor del progreso económico y social. Por ello, su primordial objetivo no es ya tanto el conocimiento científico "per se", sino las consecuencias, en forma de nuevos recursos, que pueden derivarse de los conocimientos científicos: la utilidad práctica de esos conocimientos. No es posible olvidar la exquisita concepción humanística de la ciencia que propone, con su peculiar prosa, Teilhard de Chardin: *"La ciencia es la hermana gemela de la humanidad...Saber para saber. Pero también, y aún quizá más y mejor, saber para poder. Poder para actuar más. Pero finalmente, y por encima de todo, actuar más para llegar a ser más (persona)"* [25]. Mientras que se impone, en el mundo moderno, la más utilitaria idea de la ciencia como poder, ya expresada antaño por Augusto Comte en su *"savoir pour prévoir"*, y en su concepción de que la meta auténtica de la ciencia no es, ni había sido nunca, el conocimiento y su búsqueda, sino solamente el poder: saber para prever, pero únicamente porque la predicción da el control.

Es evidente que existe un claro divorcio entre el científico actuando cotidianamente (ya sea en el campo de la investigación aplicada o en el de la ciencia básica o pura, con el objetivo preciso de poner sus descubrimientos al servicio del progreso práctico y útil) y el epistemólogo, que considera la ciencia como un laberinto, como una "irrealidad" teórica, donde, en verdad, no se mueven los que hacen ciencia sino aquellos que hacen "ciencia de la ciencia". Un divorcio que marca precisamente el siglo XX, el siglo que ha dado a la epistemología el estatuto definitivo de ciencia autónoma e independiente.

Así, mientras los epistemólogos conducen sus teorías por los arduos caminos de la Filosofía y de la Historia de la Ciencia -paradigmática es, en este sentido, la reflexión de Lakatos: *"La filosofía de la ciencia sin la historia de la ciencia es vacía; la historia de la ciencia sin la filosofía de la ciencia es ciega"* [26] - se admite ya con bastante asiduidad que no es una condición absolutamente imprescindible el conocimiento de la ciencia como ciencia para determinar los pasos a seguir por un investigador; ni que el investigador

---

[25] P.M.J. Teilhard de Chardin (S.J.): *El fenómeno humano.* Págs. 252 y 253. Orbis. Barcelona, 1984.

[26] I. Lakatos: *La metodología en los programas de investigación científica.* Ed. de J. Worall y G.Currie. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

necesite conocer la ciencia como modelo para que su trabajo sea considerado científico. El propio Newton, por poner un ejemplo clásico aceptado por todos los historiadores de la ciencia, nunca escribió una filosofía sistemática de la ciencia, pero -al igual que Galileo, por citar a otro incuestionable pensador- se vio obligado a estudiar y defender el método científico por las controversias que suscitaron sus teorías sobre el color y la gravitación y por las críticas de sus detractores, que consideran sus hallazgos como meramente descriptivos y predictivos, pero no explicativos.

Sin embargo, como señala Mosterín *"No disponemos de una ciencia de la ciencia adecuada y capaz de hacernos entender lo que hacemos cuando hacemos ciencia"* [27]; por lo que es más lógico pensar que los científicos actúan según lo que L. Althuser denominó la *"epistemología espontánea de los sabios"*, cada uno en su reducto y en su objeto científico de especialización. De hecho, son muchos los pensadores que han seguido a Feyerabend en su idea de que el carácter esencial de la práctica científica es precisamente la libertad de creación y de elección del objeto de investigación. Así parece entenderlo Wagensberg, cuando señala: *"La historia de la ciencia es una historia de cambios de opinión. Pero la ciencia cambia también nuestra propia existencia y nuestra relación con el mundo. El acto científico tiene lugar entre dos elecciones: la elección del objeto de conocimiento científico (el más grande compromiso del científico) y la aplicación de tal conocimiento (no hay científicos inocentes en este aspecto)"* [28].

Ahora bien, tal como antes señalábamos, si existe alguna actividad humana de la cual tenga sentido decir que progresa sin interrupción, ésa es efectivamente la de la ciencia occidental moderna y contemporánea, entendida -como antes señalaba Scheurer- como actividad dinámica de producción. De hecho, es el propio K.R. Popper quien establece que los tres grandes problemas en los que se articula la epistemología son el problema de la inducción (del que hablaremos en el epígrafe siguiente); el de la demarcación entre ciencia y metafísica (planteado primigeniamente por Kant, y que no viene a cuento desarrollar aquí); y el del crecimiento de la ciencia y su progreso.

---

[27] J. Mosterin, en Rivadulla: *Op. cit.*

[28] Jorge Wagensberg: *Dios, ciencia y democracia.* En diario *EL PAIS.* 4 de Mayo de 1991.

Como matiza J. Bernal, *"La ciencia es tan vieja, ha sufrido tantos cambios a lo largo de su historia, que cualquier intento de definición sólo puede expresar, más o menos indebidamente, uno de los aspectos, tal vez de importancia secundaria, que ha tenido en algún momento de su desarrollo"* [29]. Por esta razón, no parece demasiado acertado continuar buscando una definición exacta del concepto de ciencia, sino que resulta más fructífero acercarse al concepto de ciencia dinámica: no sólo como conjunto de conocimientos sino como conocimiento que permite el conocimiento. Puesto que los conocimientos se están desarrollando y acrecentando de forma constante, a partir de conocimientos y conceptos previos; de tal manera que lo que en una época se admite como cierto, en otra puede ser considerado como falso. Se destaca así, y de forma muy notable, el carácter evolutivo y dinámico de las ciencias. Ciencias que -además de estar integradas por un conjunto de conocimientos- poseen un sistema de investigación y una metodología específica que les confiere un aspecto de auténtico dinamismo. Ciencias de las cuales tampoco podemos olvidar las dos características fundamentales ya reseñadas: la veracidad y la verificabilidad. En otras palabras, nos estamos refiriendo a la obligatoriedad de unas determinadas exigencias metodológicas que todo proceso científico debe cumplir.

En definitiva y desde una posición pragmática, resulta más eficaz desplazar el problema hacia el método, puesto que, en cualquier caso, una nota esencial para enmarcar la ciencia será la existencia de unas reglas de juego bien definidas y sólidamente asentadas, con las características restrictivas que antes señalaba Bunge: la existencia, en fin, de un método adecuado.

---

[29] John D. Bernal: *Historia social de la ciencia.* Pág. 194. Península. Barcelona, 1954.

2.4.-METODO Y METODOLOGIA CIENTIFICA.

El concepto concreto de método científico no se consolida hasta los siglos XXVII-XVIII -en la época definida por los historiadores como la de la "revolución del pensamiento científico"-, con las aportaciones de Francis Bacon, que lo describe como conjunto de reglas para observar fenómenos e inferir conclusiones a partir de estas observaciones (método inductivo o experimental) y con las del matemático y pensador Renato Descartes, defensor del método hipotético-deductivo.

Sin embargo, de forma un tanto grosera y reduccionista, se podría llegar a decir que la historia de la ciencia no es más que la historia paralela de estos dos grandes modelos de investigación -el inductivo y el deductivo-, que conforman toda la filosofía desde casi sus mismos orígenes, o al menos desde que se abandonan los modelos teológicos para explicar el funcionamiento del mundo. En definitiva, si se considera a la filosofía como un intento de racionalizar la interpretación del hombre y del Universo, de estudiar las relaciones de los hombres entre sí y de éstos con la Naturaleza; esto es, si se considera que la filosofía -y con ella el pensamiento científico- surge cuando se abandona el Mito y se le sustituye por el Logos, el método científico amanece precisamente en ese momento y de forma unitaria, como camino para alcanzar un fin. Aunque posteriormente -en la tensión que se produce entre la Escuela Peripatética y la Academia; esto es, entre Aristóteles y Platón- el método se disgregue en dos (inductivo-deductivo) y esa dicotomía impregne toda la historia y el desarrollo de las ciencias[30]: desde Roberto Grosetesta, el interpretador de Aristóteles en un sentido platónico, que teoriza sobre un método tripartito (inductivo, experimental y matemático), pasando por la importancia que a estas cuestiones se les dio en el siglo XIV y por las disensiones de la época de la revolución del pensamiento científico, hasta nuestros días.

Partiendo de la ya conocida sentencia de Mario Bunge, *"donde no hay método científico no hay ciencia"*, es necesario reflexionar sobre la "prevención" con la que el

---

[30] En definitiva, la liturgia casi mágica de la Academia del noble ateniense Platón frente al orden "académico" del Liceo del médico estagirita Aristóteles. O, más gráficamente, en palabras de Giovanni Reale: *"Platón, además de ser un filósofo, era también un místico; mientras Aristótelese era también un científico"* (*Storia della filosofia antica*, citado por Luciano de Crescenzo, en *Historia de la Filosofía griega*. Pág. 24. (Tomo II). Seix Barral. Barcelona, 1978).

mismo autor advierte que, sin embargo, *"método científico no debe construirse como nombre de un conjunto de instrucciones mecánicas e infalibles que capacitarán al científico para prescindir de la imaginación; no debe interpretarse tampoco como una técnica especial para el manejo de problemas de cierto tipo"* [31]. Advertencia que se aleja bastante de la noción intuitiva que se puede tener cuando se habla de método; noción que coincide con la que posee etimológicamente y con la que su uso en el lenguaje común y corriente le otorga. Porque, para Bunge, un método científico concreto es un procedimiento válido para tratar un conjunto de problemas, para un estadio particular de una investigación; en cambio, el Método Científico -y utilizo aquí letras mayúsculas para expresar su generalidad- es el que se aplica al ciclo científico completo y, por ello, es algo más amplio al tiempo que más vagamente definido: es como una línea imaginaria que sobre el papel podemos trazar cuando se inicia un camino, con la seguridad de que es la correcta y sin preocuparse de cómo se solucionarán las dificultades concretas cuando vayan apareciendo; pues la pericia, los conocimientos del científico y la validez general del método permitirán superarlas cuando se enfrenten a ellas.

En este sentido, para Bunge y Popper[32], el método se aplica cuando se inicia la investigación científica, y ésta comienza cuando *"aparece una dificultad que no puede resolverse automáticamente"*, según el argentino; o *"comienza con la tensión entre saber y no saber, entre conocimiento e ignorancia: ningún problema sin conocimiento/ ningún problema sin ignorancia... (Porque) todo problema surge del descubrimiento de que algo no está en orden en nuestro presunto saber"*, si dejamos la palabra al filósofo vienés. En definitiva, se tiene un método científico cuando se sigue un determinado camino para alcanzar cierto fin, lo que implica, a nuestro entender, la presunción de que un método científico no es aplicable si no existe previamente un conocimiento del camino que va a recorrer la investigación iniciada. Así, el método se caracterizará por su capacidad de obtener conocimientos nuevos a través de la verificación de hipótesis, y de manera que pueda ser potencialmente repetible por otros colegas y susceptible de convertirse en

---

[31] Mario Bunge: *La investigación científica.* Pág. 22. Ariel. Barcelona, 1985.

[32] Ver Mario Bunge: *Op. cit.* (1985); y Karl Popper: *La lógica del descubrimiento científico.* Tecnos. Madrid, 1962.

público. Como señala Walter L. Wallace: *"En la ciencia (como en la vida cotidiana), las cosas deben creerse para verse, al igual que deben verse para creerse; y las preguntas deben estar ya un poco contestadas, si van a ser preguntadas"* [33]. Lo que, en nuestro trabajo hemos pretendido realizar en los dos primeros epígrafes de este capítulo.

Para concluir con este asunto, señalaremos que, en nuestra opinión, y en función de las líneas de investigación desarrolladas en este trabajo, son precisamente Bunge y Lakatos -con sus ideas realistas y pragmáticas- y Kuhn -con su definición de los paradigmas estables- los pensadores que mejor pueden servir para intentar matizar las relaciones de las herramientas de trabajo escogidas con el conocimiento científico. Mario Bunge defiende la idea de teoría científica como mapa o modelo de un sector de la realidad, haciendo más asequible la idea de ciencia para el estudioso no epistemólogo. Lakatos introduce el más flexible concepto de "programa de investigación", que nos servirá para hablar de la supuesta, y quizá obligada, "transdisciplinariedad" de las ciencias de la comunicación. Y Kuhn que, por su parte, desarrolla la tesis de los paradigmas científicos, como aquellas leyes, generalizaciones simbólicas, teorías, formulaciones, aplicaciones, valores, etc. que comparten los miembros de una determinada comunidad científica. Idea que también nos puede ser muy válida para tratar de establecer la existencia o no de una comunidad científica en las Ciencias de la Comunicación.

En definitiva, tres científicos -discípulos de Popper-que abandonan el obsoleto mito de aprender, conocer y dominar la realidad en la que nos movemos, que impregnó toda la filosofía del siglo XIX, introduciendo, por contra, los conceptos de desrregularización de la ciencia; de búsqueda o tanteo del conocimiento; de conocimiento dinámico y enriquecedor; de conocimiento que permite conocimiento...O por recurrir de nuevo al maestro de la falsabilidad y decirlo con otras palabras: *"La exigencia de la objetividad científica hace inevitable que cada proposición permanezca como tentativa para siempre... lo que hace a un hombre de ciencia no es su posesión de conocimiento, ni su verdad irrefutable, sino su persistente y atrevida búsqueda crítica de la verdad"* [34].

---

[33] Walter L. Wallace: *Op. cit.* Pág. 124.

[34] K. Popper: *Op. cit.* Pág. 280.

2.5.-HACIA UNA CLASIFICACION DE LAS CIENCIAS.

Tal como señala irónicamente Bunge, el problema de la clasificación de las ciencias ha sido siempre un problema sin excesiva importancia. Antaño, según el filósofo argentino, servía como diversión de filósofos; y en la actualidad podría llegar a convertirse en un mero pasatiempo para eruditos de no ser por la "pejiguera polémica" que suscita entre los bibliotecarios y el personal administrativo de los diferentes Ministerios de Educación de todo el mundo.

Sin embargo, si recurrimos de nuevo a Paul Scheurer, no resulta difícil admitir su afirmación sobre este asunto: *"Hablar de la Ciencia como de una entidad única es como negar las diferencias, sin embargo pertinentes, que distinguen a las diversas ciencias en su objeto, en su formación y en su desarrollo histórico"* [35]. Sea como fuere, la distintas etapas de la historia de las ciencias se han visto asaltadas por dos tendencias contrapuestas: una, dirigida a la integración total de los conocimientos y a la unificación en un sistema general; y otra, dirigida a su diferenciación, a la ramificación y separación de unas disciplinas del saber de otras. Ahora bien, independientemente de que algún día todos los hechos puedan ser explicados en términos físicos, cuando se consiga la pretendida unidad de todas las ciencias por el isomorfismo de sus leyes y unidades estructurales, que preconiza la Teoría General de los Sistemas desarrollada por Bertalanffy[36], lo cierto es que el "árbol de la ciencia" mantiene hoy día diferentes ramas. Ramas que han proporcionado clasificaciones históricas siempre relativas y condicionadas por los intereses concretos de un momento determinado o por las relaciones que se establecen entre las diferentes disciplinas en cada época. Clasificaciones que siempre pecan de reduccionistas o de subjetivismo pues, como señala el enciclopedista D'Alembert, con tanta ironía como perversidad: *"No hay sabios que gustosamente no colocaran la ciencia de la que se ocupan en el centro de todas las ciencias, casi de la misma forma que los hombres primitivos se*

---

[35] Paul Scheurer: *Op. cit.* Pág. 13.

[36] Mario Bunge: *Op. cit.* (1985) y L. Von Bertalanffy: *Teoría general de los sistemas.* FCE. México DF, 1976.

colocaban en el centro del mundo, persuadidos de que el universo entero había sido creado para ellos..." [37].

Además, la distinción entre ciencias puras y aplicadas, ya apuntada en páginas anteriores, se convierte en una compleja dialéctica y en uno de los problemas más profundos de toda la historia de la ciencia. Asunto que para nosotros se convertirá también en crucial pues, como se verá, en la clasificación propuesta, situaremos las ciencias de la comunicación en el dominio de las ciencias humanas o sociales y éstas participarán -dentro de las ciencias fácticas o empíricas- tanto de la "rama" de las ciencias básicas o puras como de la "rama" de las ciencias aplicadas. No es fácil, al menos tan fácil como lo es en el campo de las ciencias puras, encontrar una Filosofía de las Ciencias Aplicadas sistemáticamente elaborada.

Es necesario esperar a los años sesenta de nuestro siglo para que determinados autores realicen algunos intentos en esta dirección. Así, Mario Bunge, en su importante trabajo ya citado -*La investigación científica*, publicado originalmente en 1969-, o autores como Churchman y Mason, y filósofos científicos como Helmer o Rescher, parecen seguir esta especial orientación de la epistemología. En cualquier caso, y retomando las ideas de estos autores, podemos señalar que ambas "ramas" de la Ciencia, pura y aplicada, cumplen una tarea que podíamos definir como cognoscitiva al tiempo que instrumental, pero en cada una de ellas estos dos ingredientes se mezclan en diferentes proporciones: el elemento cognoscitivo domina la ciencia pura, puesto que todas las afirmaciones que va haciendo esta rama de la ciencia tiene un alto grado de confianza como para suponerlas verdaderas, pese a que su utilidad específica no puede ser establecida más que en muy contadas ocasiones. Mientras, al contrario, es el elemento instrumental el que domina la ciencia aplicada, puesto que todas las afirmaciones que se realizan en este campo se suponen útiles, pero su grado de exactitud no es necesariamente alto como para considerarlas verdaderas en el sentido convencional. Por ello, podemos colegir que, dentro del amplio espacio de las ciencias fácticas, las ciencias aplicadas usan, o pueden usar, los mismos

---

[37] D'Alambert: *Discours préliminaire de L'Encyclopédie*. Pág. 61. Paris, 1929. Citado por B.M. Kedrov: *Clasificación de las ciencias*. Pág. 11. Progreso. Moscú, 1974.

métodos que las ciencias puras (observación y medida; inducción y deducción; interpretación y constatación; etc) aunque lo hagan con un propósito específico y bajo consideraciones y criterios diferentes. El interés de unas estará en el descubrimiento de la leyes (ciencias nomotéticas) y el de las otras, en la comprensión de las peculiaridades individuales y únicas de sus objetos de estudio (ciencias ideográficas). Por tanto, la distinción entre ciencia pura y aplicada no será, entonces, la que existe entre "conocimiento" y "hecho", sino más bien la que existe entre "creencia como consecuencia del conocimiento" y "creencia como consecuencia del hecho". Y, dado que la epistemología no puede restringir su interés sólo al conocimiento, sino que debe interesarse en la misma medida por la creencia, parece obvio que es posible llegar a la conclusión de que no existe una línea clara de demarcación que resulte aceptada por la generalidad para distinguir entre ciencia aplicada y ciencia pura. Como señala Moles, abogando por la superación de esta polémica: *"En la creación científica, no hay diferencia alguna entre ciencia aplicada y ciencia pura"* [38].

No tiene entonces demasiado interés intentar establecer una clasificación única de las ciencias, de no ser que pueda interesar en un momento concreto o para delimitar la adscripción de una disciplina determinada en una rama específica del "árbol" propuesto; o en nuestro caso, por simple rigor metodológico, puesto que en el razonamiento anterior hemos hablado de la distinción entre las diferentes ciencias por sus objetos de estudio. Podemos hacer entonces una clasificación de las diferentes ciencias atendiendo primordialmente a sus campos de investigación con objeto de situar las ciencias de la imagen y las de la comunicación en alguna rama de esa "árbol", cuya existencia -debemos insistir- es simplemente metodológica.

La ciencias pueden ser, en este sentido, *formales*, cuando su dominio de investigación esté compuesto exclusivamente por objetos conceptuales o cuando están fundamentadas en argumentaciones racionales desvinculadas de lo sensible; y *fácticas* (factuales o reales), si incluyen en su dominio teórico el análisis de los hechos naturales (protagonizados por la naturaleza) o de los hechos sociales (protagonizados por los

[38] Abraham Moles: *La creación científica*. Pág. 71. Taurus. Madrid, 1986.

hombres). Las ciencias formales o analíticas, en sus dos vertientes de ciencias matemáticas (estadística, álgebra, cálculo...) y de ciencias metodológicas (lógica, epistemología...), se contentan con la formalización para demostrar rigurosamente sus teoremas y poseen además un "corpus" de conocimientos y métodos desde hace ya muchos siglos. Por su parte, las ciencias fácticas o reales necesitan de la experimentación y de la observación para confirmar sus predicciones. Entre ellas, la llamadas naturales (física, química, biología...), que utilizan la verificación mediante la experimentación y que en nuestro razonamiento anterior situábamos entre las puras o básicas, tienen también una larga tradición científica. Otras ciencias factuales, las que hemos denominado aplicadas poseen objetos de investigación claramente delimitados y métodos de funcionamiento totalmente asignados y reconocidos por la sociedad y la comunidad científica: la ingeniería, la medicina, la agricultura o las ciencias de la administración, no requieren de la demostración de su estatuto epistemológico pues, como antes hemos señalado, su "utilidad" y la aplicación de sus resultados al progreso social les eximen de ello.

Sin embargo, las que en nuestro particular "árbol" quedan situadas a caballo entre la ciencia aplicada y la ciencia pura, esto es, las llamadas culturales o sociales (psicología social, lingüística, sociología, economía, ciencia política, historia material, historia de las ideas, ciencias de la comunicación, etc.) presentan una peculiaridades que conviene matizar y señalar. Por dos razones fundamentales: porque son bastante heterogéneas, en cuanto a reconocimiento científico se refiere, y porque las llamadas ciencias de la comunicación quedan en muchas ocasiones definidas como una especie de corte transversal dentro de esa heterogeneidad. Mientras algunas de estas ciencias -la lingüística o la economía, por ejemplo- han conseguido en tiempos, a veces cortos, un reconocimiento social considerable, otras -las de la comunicación entre ellas- cuya formalización apenas cuenta con medio siglo, luchan aún por hacerse un camino propio. Conviene, por tanto, que nos detengamos por unos instantes en el estudio de las peculiaridades que presentan las ciencias sociales y en el análisis de su reconocimiento por la comunidad científica.

2.6.-LAS PECULIARIDADES DE LAS CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACION.

El estatuto científico de las ciencias sociales comienza a tener un balbuciente origen con los filósofos morales del siglo XVIII y se consolida de alguna forma con los primeros economistas del siglo pasado. Los modelos establecidos por Karl Marx, Cournot y Walras, pese a su evidente tosquedad, fueron ideados y empleados de forma científica. Más tarde, otras ramas de las ciencias sociales o humanas, como la sociología, la psicología social, la antropología o la lingüística enunciaron modelos operativos avanzando en el proceso de "cientifización" de esta rama del saber.

Pero, como antes matizaba, este reconocimiento no ha sido -ni es aún- demasiado homogéneo. Así, mientras es posible encontrarse con afirmaciones tan rotundas como la de Moles: *"el desarrollo extraordinario de las ciencias sociales constituye uno de los acontecimientos más sobresalientes de la historia de la ciencia en los últimos años"* [39]; tampoco es difícil toparse con reticencias considerables como las que expresa Ziman, cuando señala el escaso progreso científico de las ciencias sociales, situándolas en un estadio muy primitivo e incoherente de su desarrollo. Porque las objeciones de los críticos frente a las ciencias del hombre no se basan tanto en su tardía aparición como en el cuestionamiento de su "cientificidad", ya que algunos aún piensan que estas ciencias deben todavía encontrar a su Newton y les achacan la inexistencia de los "principios unificadores" de los cuales pueden sacarse las deducciones más firmes.

Así, también es posible toparse con la sorpresa de que sociólogos de la importancia de Daniel Bell cuestionen la validez del estatuto epistemológico de la ciencia que practica: *"La sociología no es una ciencia, pues aunque en su origen comprendía la noción de que pueden descubrirse leyes sociales, en la actualidad ya nadie cree en ello (...) Las ciencias sociales no pueden ser como las naturales, en las que uno aisla variables concretas, controla otras y termina por establecer el peso causal de estas variables"* [40].

---

[39] Abraham Moles: *Op. cit.* Pág. 61.

[40] Daniel Bell, entrevistado por Rushworth M. Kidder, en *Nueva Revista.* N° 15. Págs. 66 y 67. Junio 1991.

En este mismo sentido, merece la pena traer a colación a Nagel[41], que hace una serie de objeciones a las ciencias sociales, cuestionando su "cientificidad", por diversas razones: imposibilidad de experimentación e incontrolabilidad de sus posibles experimentos; particularidad de los hallazgos y dificultades en su posible universalización; sujeción a las variaciones culturales e espacio y tiempo; fuertes condicionamientos histórico-sociales; los conocimientos que proponen las ciencias sociales constituyen una variable que influye y modifica las conductas de los seres humanos; el objeto de estudio es subjetivo, difícil de delimitar, de comprender, de explicar y de hacer predicciones sobre él; los científicos sociales, en cuanto que seres humanos provistos de un determinado sistema de valores, se encuentran incapacitados para estudiar objetivamente la sociedad.

Estas críticas son paralelas a otra más general, que se ha venido haciendo con bastante asiduidad, la de que mientras las ciencias formales no pueden modificar su objeto de conocimiento, en las ciencias sociales se produce un cambio y una transformación correspondiente a las propias evoluciones del suyo. Sin embargo, desde la perspectiva que he dejado expuesta en los epígrafes precedentes, no resulta difícil refutar algunas de estas objeciones. Así, por ejemplo, no es posible negar absolutamente la experimentación en todo el conjunto de las ciencias sociales, aunque en alguna de ellas sea difícil. Tampoco es posible la experimentación en cualquier campo de la Astronomía y, sin embargo, nadie duda en calificar a esta disciplina como científica y en algunos casos como la hermana mayor de las ciencias; ni nadie se atreve a criticar la "cientificidad" de la moderna Cosmología por el simple hecho de que los telescopios más potentes "sólo" hayan podido observar un radio aproximado de unos ocho mil millones de años-luz, distancia que solamente representa una fracción infinitesimal del tamaño que los propios científicos atribuyen al universo.

Respecto a la imposible universalización de las propuestas de la ciencias sociales, se puede argüir que esta objeción está planteada desde la atalaya matemática de las ciencias naturales. El paradigma de las leyes universales que constituye el ideal de la física, por ejemplo, se encuentra evidentemente muy alejado de la perspectiva de las ciencias sociales,

---

[41] E. Nagel: *La estructura de la ciencia.* Págs. 407-452. Paidós. Buenos Aires, 1978.

pero esto no supone un impedimento, puesto que el objeto de estudio de estas ciencias no es unánime, ni rígido, ni es conveniente además que se formalice categóricamente.

Del resto de las objeciones tampoco escapan de ningún modo los científicos naturales. Es bien conocido, y ya ha sido comentado en páginas precedentes, el problema al que se enfrenta la experimentación y observación de fenómenos físicos cuando el instrumento utilizado, o el propio científico, interfiere en el desarrollo del hecho que está siendo utilizado. Evidentemente, no hay científicos neutrales en el área de las ciencias sociales, pero tampoco los hay en el área de las ciencias naturales y podríamos preguntarnos también si existe la neutralidad en el campo de las ciencias formales. El propio Nagel, en fin, que se limita aquí a compendiar unas opiniones generalmente expresadas, concluye a modo de autocrítico: *"En resumen, las diversas razones que hemos examinado relativas a la imposibilidad intrínseca de llegar a conclusiones objetivas (es decir, exentas de valores y parcialidades) en las ciencias sociales no demuestran lo que pretenden demostrar, aunque en algunos casos dirijan la atención a dificultades prácticas indudablemente importantes que se encuentran con frecuencia en estas disciplinas"* [42].

Más dureza se advierte en las palabras de Gustavo Bueno, cuando descarta la "cientificidad" de algunas de la ciencias humanas. Nos permitimos reproducir un largo párrafo de una famosa disertación de este filósofo, por su importancia en esta discusión y porque nos sirve para introducir el problema específico de la ciencias de la comunicación, que se encuadran obviamente -o al menos en nuestra propuesta metodológica- en el marco de las ciencias humanas o sociales. Así, el profesor Bueno, con la pretensión de dar por válida su Teoría del Cierre Categorial como teoría epistemológica unificadora y rechazar como falso el estatuto científico de las ciencias que no cumplan esa exigencia, señala:

> *"Ahora bien, si tenemos en cuenta la importancia que, en las últimas décadas, ha adquirido la ciencia en general, en el proceso de la producción, y el significado de la "cientificidad" a la hora de repartir los presupuestos estatales o privados, así*

[42] E. Nagel: *Op. cit.* Pág. 452.

como el prestigio que la forma de la ciencia ha alcanzado en nuestra sociedad, se comprenderá que la cuestión de la definición gnoseológica de las "ciencias humanas" tenga una trascendencia que desborda cualquier interés puramente académico. En un momento en que tantas disciplinas intentan (o consiguen) consolidarse, social y académicamente, mediante la incorporación de la forma de la ciencia ("ciencia psicoanalítica", "ciencias ufológicas", "ciencias de la educación", "economía científica", "ciencias de la información", etc.); en un momento en que Institutos de Investigación o Facultades universitarias, o de otro tipo, reciben grandes cantidades de recursos económicos bajo la fianza de la "cientificidad" de su labor, se comprenderá que nuestra cuestión está atravesada por intereses ideológicos de un alcance tal que cabría aplicar al caso la fórmula que aplicó hace cincuenta años Ortega al suyo: "El tema de nuestro tiempo". El tema de nuestro tiempo filosófico, diríamos, consiste en distinguir las ciencias de las ciencia-ficción, teniendo en cuenta que la mayor parte de las ciencia-ficción, que no quieren reconocerse como tales, se reclutan entre las llamadas ciencias humanas" [43].

Muy al contrario, Abraham Moles, tal como antes lo hiciera con las ciencias sociales en general, atribuye -quizá un poco exageradamente- a las ciencias de la comunicación un lugar privilegiado en la evolución del campo científico. En sus palabras: *" Esta última ciencia* -se refiere a la ciencia de la comunicación- *pretende situar, al lado de la dialéctica materia-energía, concebida por la ciencia de lo probable como regla última del Universo, otra dialéctica de lo banal-original, de lo previsible- imprevisible, cuya medida es el individuo"* [44].

Y el acierto de Moles es, en nuestra opinión, importante: no sólo porque traslada el objeto de conocimiento de estas ciencias, otorgándole autonomía respecto del de las

---

[43] Gustavo Bueno: *El cierre categorial aplicado a las ciencias físico-químicas.* En *Actas del I Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias.* Pág. 316. Pentalba. Oviedo, 1982. (Citado por Felicísimo Valbuena, en un artículo publicado en *Revista de Ciencias de la Información*, N° 1, 1984, en donde critica la postura del filósofo).

[44] A. Moles: *Op. cit.* Pág. 61.

ciencias formales y naturales, sino también porque introduce hábilmente al individuo como medida y objetivo de estas ciencias. En definitiva, porque introduce una perspectiva más heurística en la ciencia y dirige entonces el sentido de la investigación científica hacia la creatividad, hacia la búsqueda de métodos en orden a la fertilización del espíritu humano. Porque lo que parece claro es que no hay que buscar una teoría unificadora que obligue a cualquier disciplina a adoptar los métodos epistemológicos de la ciencias naturales o puras, pues esto es -y ha sido- muy contraproducente. Como denuncia C. Wright Mills al señalar que los dos grandes errores que han impedido el eficaz desarrollo de las ciencias humanas han sido la manipulación de la historia para fabricar una "camisa de fuerza transhistórica" (Comte, Marx, Spencer, Weber,...); y la denominada Gran Teoría (la creencia de que el principal objetivo de las disciplinas sociales había de ser el de construir una "teoría sistemática" de la naturaleza del hombre y de la sociedad[45].

Afortunadamente, tras las teorías positivistas de la filosofía de la ciencia y después de las ya citadas actitudes racionalistas, encabezadas por K. Popper y sus "test de refutación", que relegaron al ostracismo al marxismo, al psicoanálisis y a todo tipo de filosofía social utópica, han aparecido en el ámbito de la epistemología reacciones generalizadas más heurísticas y creativas que sugieren la necesidad de no presumir que el modelo de las ciencias naturales se convierta en el único válido y adecuado, o siquiera importante, para la práctica de las disciplinas sociales. En ese camino se sitúa Skinner cuando advierte sobre esta polémica:

> *"El más claro reflejo de esta creciente duda ha sido el renacimiento de la idea de que la explicación de la conducta humana y la explicación de los fenómenos naturales son dos empresas lógicamente diferenciadas, y de aquí que el argumento positivista de que todas las explicaciones válidas hayan de ajustarse al mismo modelo de deducción sea un concepto fundamentalmente erróneo. Muy al contrario, de las direcciones más variadas nos llega la petición de que se desarrolle un enfoque hermenéutico de las ciencias humanas, enfoque que haga justicia a la*

[45] C. Wright Mills: *La imaginación sociológica.* Citado por Quentin Skinner (Comp.): *El retorno de la gran teoría de las ciencias sociales.* Alianza Editorial. Pág. 13. Madrid, 1988.

pretensión de que la explicación de los actos humanos siempre ha de incluir -y quizá tomar la forma de- un intento de recuperación e interpretación de los significados de los actos sociales desde el punto de vista de los agentes que los realizan" [46].

Desde esta perspectiva y no desde la rigidez de los planteamientos expuestos más arriba, entendemos también las ciencias de la imagen como parte de las ciencias de la comunicación. Sin embargo, antes de continuar sería necesario realizar otras consideraciones; pues, en otro orden de cosas, las ciencias de la comunicación han tenido bastantes dificultades para definir su "status" particular en el terreno de la investigación científica y de su proceso: el conocimiento científico. Las causas son diversas, pero entre todas ellas es posible destacar el hecho de que la comunicación de masas no ha pasado, en buena parte de su historia y salvo importantes excepciones, de ser un conjunto de investigaciones aplicadas. En palabras de Miguel Moragas, extensibles con facilidad al dominio científico de la ciencias de la Imagen: *"A los distintos problemas de las ciencias sociales en el terreno de los compromisos políticos e ideológicos, la investigación de la comunicación de masas añade el hecho de no ser definida propiamente como una disciplina, o ciencia social particular, sino de ser definida de manera horizontal por su objeto: la comunicación de masas, propuesta y pregunta que genera históricamente una tarea científico-social específica"* [47].

Pero no se trata de considerar que el conocimiento científico sobre la comunicación en general, o en el particular caso de las ciencias de la imagen, como una simple herramienta para su aplicación al hecho profesional. De ningún modo es ese el camino, como ya dejamos expuesto en un epígrafe anterior; sobre todo cuando la polémica sobre la distinción entre ciencia aplicada y ciencia básica ya ha quedado superada, como acabamos de ver. Más bien se trata, en los actuales flujos de circulación del saber, de comprometer los distintos elementos (ciencia básica, ciencia aplicada y su base irreductible que es la técnica) en una intersección mutua, de forma que se interrelacionen y afecten sin

---

[46] Q. Skinner: *Op. cit.* Pág. 17.

[47] M. Moragas: *Teorías de la comunicación.* Págs. 9 y 10. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

solaparse. Conclusión a la que no es difícil llegar y que quedaba explícita en los epígrafes anteriores, cuando señalaba el carácter de la investigación que proponemos como intersección de diversas perspectivas de estudio.

2.7.-LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LAS CIENCIAS DE LA IMAGEN Y DE NUESTRA PARTICULAR APROXIMACION AL OBJETO DE ESTUDIO.

La investigación objeto de este trabajo ha quedado ya, al menos de forma implícita, encuadrada en el campo de las ciencias de la imagen, que a su vez se enmarcan en el dominio científico de las ciencias de la comunicación y, más ampliamente, en el controvertido terreno de las ciencias sociales o del hombre. Queda, por tanto, intentar definir, o al menos intentar acercarnos, con la cautela que antes señalábamos, pero con el rigor necesario, a los aspectos concretos de la metodología científica de esta materia de estudio. La primera pregunta que surge en este trayecto es la de encuadrar el fenómeno de los estudios sobre la imagen en algún campo concreto de investigación. Recurriendo de nuevo a Bunge, es posible conocer las condiciones que se requieren para que un campo de investigación sea científico: *"Todos los campos de investigación, o ciencias, comparten una visión general, un trasfondo formal y un objetivo, amén del método científico"* [48].

En este sentido, y a nuestro entender, las ciencias de la imagen, en general, y nuestra aproximación particular a un fenómeno concreto como es la comunicación por medio de imágenes fotográficas, son disciplinas en las que se puede reconocer algunos caracteres de los que señala Bunge: poseen un conjunto de principios y reglas que regulan el comportamiento de los distintos fenómenos que entran en liza y las relaciones científicas y tecnológicas que en ellas se establecen. Es decir, que las diferentes disciplinas utilizadas como herramientas en nuestra investigación, apoyándose en otras ciencias básicas y aplicadas, pretenden tanto describir y explicar una pequeña parte del fenómeno de la comunicación social por medio de imágenes fotográficas, como establecer conceptos, hipótesis y teorías coherentemente estructuradas sobre esos fenómenos. Además, existen ya unas leyes, unas generalizaciones simbólicas, unas formulaciones y unos valores compartidos por una amplia comunidad de investigadores en este campo -como veremos en el capítulo siguiente- que pueden llevar a pensar, siguiendo los argumentos de Kuhn -antes referidos-, que la aproximación que proponemos posee ese signo de madurez que le proporcionan sus paradigmas estables.

---

[48] Mario Bunge: *Ciencia y desarrollo.* Pág. 43. Siglo XX. Buenos Aires, 1984.

Sin embargo, como antes apuntábamos existen fuertes obstáculos para aceptar este supuesto estatuto científico de las disciplinas utilizadas y de muchas otras colindantes a ellas. Ya señalábamos también, en epígrafes anteriores, que las ciencias de la comunicación, donde se integran los estudios sobre la imagen, son bastantes jóvenes respecto a otras ramas del saber científico. Las ciencias formales, desvinculadas de lo sensible y fundamentadas en argumentos racionales, tienen ya una acumulación de conocimientos y métodos desde hace muchos siglos. Las ciencias de la comunicación en cambio, cuya formulación apenas cuenta con medio siglo, han luchado denodadamente por abrirse un camino propio y, a pesar de la impresionante cantidad de investigaciones realizadas en tan corto período de tiempo, sólo muy recientemente comienzan a ser reconocidas universalmente y a verse legitimadas socialmente.

Otro peligro que no es difícil de detectar radica precisamente en el espectacular despegue de su objeto de investigación, la comunicación social, y en la consiguiente multiplicación geométrica de los datos, informaciones y hechos referentes a los medios de comunicación. Porque esta sobreabundancia de información sobre la información tiende a suplantar muchas veces al conocimiento científico. Como señala Eulalio Ferrer, cuando pretende definir la Comunicología como la "ciencia" de la Comunicación: *"Se impone un deslinde, un tanto esquemático, entre Comunicación y Comunicología. Por la primera entendemos aquel proceso activo de significación e intercambio de mensajes por el que los hombres se identifican, se influyen y se orientan hacia un fin social determinado. Por la segunda -ciencia de la comunicación en su literalidad- ,entendemos el conocimiento metódico de los mecanismos funcionales que determinan el modo, la orientación y la estructura fundamental de los sistemas de comunicación, en función de su transformación y de su adecuación permanente al destinatario final de ésta"* [49].

No obstante, la indudable carga simbólica y subjetiva que conlleva la producción de mensajes ha sido alegada también muchas veces como argumento para justificar la imposibilidad de estudiar los fenómenos de la comunicación. Pero, asumiendo estas características, ello no excluye la posibilidad y la necesidad de una reflexión sistemática,

---

[49] Eulalio Ferrer: *Comunicación y comunicología.* Pág. 21. Eufesa. México DF, 1982.

racional y lógica sobre la comunicación social, de la misma forma que esos argumentos -y otros ya reseñados en el epígrafe anterior- no han imposibilitado el avance de otras ciencias sociales.Finalmente, y particularizando un debate al que también hemos hecho ya referencia en este capítulo, es necesario tener en cuenta la relación entre los estudios de la comunicación y su desarrollo práctico; lo que dibuja otro riesgo cierto en nuestro dominio: el de considerar el conocimiento científico y su teoría como simples instrumentos para su aplicación directa, para una práctica profesional que se convertiría de esta forma en impulso y rasero único de la investigación y la experimentación científicas.

Una vez más, el filósofo de la ciencia Bunge ha respondido a esta situación tomando claramente partido. En recientes artículos, Mario Bunge establecía cómo se produce un flujo incesante de información de la ciencia a la técnica y de ésta a la economía, pero también de ciencia aplicada proveía a la ciencia básica de nuevos materiales y le proponía nuevos problemas. De forma que el sistema actual de circulación de los conocimientos implicaba diversos componentes (investigación aplicada, investigación en invención, técnica, desarrollo, producción, distribución), que interactuaban y se influían mutuamente. Además, aparecían la filosofía (que "inspiraba problemas, métodos y teorías científicas") y la ideología (que "determina tanto valores como finalidades"). En este sentido, consideramos entonces la investigación que presentamos como una teoría, en el sentido que matiza Cambell Norman -*"una teoría no es una ley; no puede, a diferencia de la ley, ser verificada directamente por la experiencia"* [50]- o como una actividad científica, en el sentido que propugna Bunge, esto es, como una búsqueda de la interpretación de la realidad -en este caso de la comunicación icónico-fotográfica-informativa- que tiende a construir reproducciones conceptuales de los hechos. En definitiva, y utilizando lo aprendido en el epígrafe anterior, como un mapa o modelo de un determinado sector de la realidad (la utilización informativa de la fotografía), que nos permita movernos en ese ámbito de la comunicación con cierta facilidad, para aplicar criterios especulativos (basados en procesos deductivos) y para poner en marcha el saber aplicado y el conocimiento experimental; centrando siempre ese estudio en la capacidad expresiva

[50] R. Cambell Norman: *Physic: the elements.* Pág. 120. Cambridge, 1920. Citado por Wallace: *Op. cit.*

del ser humano y en el uso y la potencialidad de los medios técnicos empleados. Una investigación que se situaría, según esto, en la intersección del conocimiento científico-teórico, del histórico-tecnológico y del propuesto por las ciencias de la comunicación.

Tampoco se puede olvidar, cuando se habla de que hemos utilizado herramientas de trabajo como la Teoría de la Imagen, que ya existen algunas investigaciones de fundamentos de esa "ciencia" perfectamente delimitadas y estrictamente formalizadas. Sin ir más lejos, el doctor Justo Villafañe ha construido -trabajando sobre las características invariantes de toda imagen- una teoría "semiaxiomatizada" y abierta a la experiencia[51], con seis "presupuestos específicos", diez "nociones primitivas" y cinco "axiomas" (dos nucleares y tres complementarios), mediante los cuales desarrolla conceptualmente su objeto científico: *"El estudio de la naturaleza icónica, que se identifica con todos aquellos hechos invariantes e irreductibles en cualquier imagen, es decir, una selección de la realidad, un repertorio de elementos específicos de representación y una sintaxis"*. Y también es necesario recordar la perspectiva semiótica, a partir de la cual se elabora un tratamiento de la imagen fotográfica muy perfilado desde el punto de vista epistemológico y metodológico.

Obviamente, una teoría como la del profesor Villafañe puede constituir un punto de partida muy satisfactorio para nuestra investigación (con ella es posible explicar conceptos como los de la naturaleza de la imagen, de su percepción y de los conceptos relacionados con la representación visual, la composición normativa o las modelizaciones representativa, simbólica y sígnica. Pero, en el estudio del uso informativo de la fotografía confluyen, además de los elementos irreductibles e invariantes de la imagen, otros que por su propia naturaleza deben ser considerados evolutivos y totalmente vinculados a los cambios sociales y -no es posible olvidarlo- a los cambios que en la sociedad ha producido precisamente la utilización de imágenes como procedimiento de comunicación. Porque, por decirlo de forma grosera pero muy gráfica, el protagonista de nuestra investigación, tal

---

[51] Ver Justo Villafañe: *Proyecto Docente.* Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. El doctor Villafañe, en su concurso a la plaza de Catedrático de Universidad, que ahora ocupa, señalaba a este propósito: *"Ninguna teoría factual es plenamente axiomática puesto que, como ya se ha dicho, estas teorías se alimentan de la experiencia y, consecuentemente, tienen que estar abiertas a ella".*

como la venimos conceptualizando en este trabajo, no es sólo la imagen fotográfica y sus elementos invariantes, sino también el hombre que utiliza esas imágenes; el hombre que informa o es informado mediante las imágenes fotográficas que fragmentan, explican y representan la realidad cuando son publicadas en los medios de comunicación impresos.

Es por ello por lo que nos permitimos hacer una extensión de las tesis estructurales que los que podríamos llamar semiólogos sociales han establecido para la comunicología en general y colegir, entonces, que la comunicación visual y, por ende, la basada en la imagen fotográfica se puede escudar también, además de en los fundamentos científicos de las teorías de la imagen clásicas ya citadas, en otros tres fundamentos más acordes con las ciencias sociales y del hombre, y estudiarse también -como venimos proponiendo- desde tres perspectivas:

- Como proceso social de significación que tiene como fin la creación de una imagen social (una visión de la realidad) que identifica a una colectividad determinada y a sus componentes.

- Como relación social específica producida en una situación socio-comunicativa, en un contexto determinado y en un período histórico concreto, que organiza una determinada visión compartida de esa realidad.

- Como relación social entre un sujeto (o medio de comunicación) que fabrica y distribuye información por medio de imágenes fotográficas y otro que las recibe y las lee; teniendo éste último un papel en principio pasivo pero con la posibilidad de pasar a protagonizar esa relación, aunque sólo sea por vía de la respuesta libre e individual.

En definitiva, consideramos la utilización informativa de la fotografía de prensa como una base fundamental de los medios de comunicación que, desde los últimos años del siglo XIX, han constituido la médula de la vida social y como una extraordinaria ayuda a la labor dinamizadora que esos medios realizan en la sociedad del siglo XX, lo que justifica evidentemente -como luego veremos- la interdisciplinariedad de su estudio.

Pero, por ello, tampoco resulta fácil, como antes señalábamos, afirmar -pese a haber traído a colación la fundamentada metodología del profesor Villafañe y pese a utilizar también en esta investigación teorías clásicas muy sólidamente asentadas- que las herramientas utilizadas puedan ser consideradas como ciencias consolidadas. Al menos, en el sentido del que habla Abraham Moles (con manuales, tratados, publicaciones, cursos académicos, etc.). Más bien, según nuestro criterio, es "una aproximación científica en proceso de ser hecha" -concepto también de Moles-, en la cual tendrán un papel muy activo los investigadores individuales que, afortunadamente en buen número, están trabajando en este campo y que serán citados en el curso de nuestro trabajo. O, mejor, utilizando el concepto de Lakatos, explicado en el epígrafe anterior, estas disciplinas deben ser consideradas como "programas de investigación", ahora en desarrollo, pero suficientemente jóvenes como para tener fundadas esperanzas en sus resultados. Y su juventud, si se me permite la broma, no es una enfermedad, sino un privilegio; ni es razón tampoco para considerarlo un "handicap", pues como señala Lakatos: *"Un nuevo programa de investigación que acaba de iniciar su carrera puede empezar por explicar "hechos antiguos" de una forma nueva y puede suceder que no sea capaz de producir hechos "genuinamente nuevos" hasta mucho tiempo después... Todo esto indica que no podemos eliminar un programa de investigación simplemente porque, por el momento, no ha conseguido superar a su rival"* [52]. En cualquier caso, su consolidación puede ser también -y no sería extraño- cuestión de tiempo y de reconocimiento de la comunidad científica. Una consolidación que vendrá de la mano de esa ya importante comunidad de investigadores en la comunicación icónica de la que hemos hablado hace unos instantes, pues como bien señalan Cohen y Nagel, *"las sugerencias valiosas para resolver un problema sólo pueden provenir de quienes están familiarizados con los tipos de conexiones capaces de presentarse en el tema investigado"* [53]. Sin embargo, otro de los grandes obstáculos para este reconocimiento, dentro de la propia comunidad científica en esta materia es el problema, antes citado, de la interdisciplinariedad de su estudio.

---

[52] I. Lakatos: *Op. cit.* (1983). Pág. 94.

[53] M. Cohen y E. Nagel: *Introducción a la lógica y al método científico.* Pág. 19. Amorrortu. Buenos Aires, 1971.

Además de los planteamientos de tipo social y comunicativo que antes señalábamos, es necesario tener en cuenta que la imagen fotográfica no posee siempre un solo significado ni se manifiesta de una única forma. Por naturaleza es tan polimorfa como polisémica. Como sucede con todos los fenómenos comunicativos la diversidad de manifestaciones de la imagen fotográfica y su gran complejidad, que atraviesa e influye en todas las relaciones sociales, obliga a utilizar para su estudio armas, aportaciones y métodos científicos de múltiples campos. Ahí radica la necesidad de la interdisciplinariedad en el terreno en el que nos estamos moviendo. Sin embargo, es necesario distinguir y precisar -como hace el doctor Moragas- entre conceptos bien distintos: pluridisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad, como estadios que, pese a no aparecer en estado puro, conforman en buena parte todas las ciencias de la comunicación y, por ende, las de la imagen.

La pluridisciplinariedad, que explica en gran medida la raíz de las investigaciones sobre comunicación social en las primeras décadas, se definiría -siguiendo a Moragas- como *"la colaboración de distintas disciplinas al reconocimiento de un objeto común, cada una de ellas desde su óptica particular"*, es decir, como una simple yuxtaposición de conocimientos provenientes de distintas prácticas científicas. Por su parte, la interdisciplinariedad constituiría un paso adelante bastante considerable, e implicaría *"confrontación, intercambio de métodos y puntos de vista"*. La transdisciplinariedad, finalmente, *"equivaldría a un estadio, todavía no logrado, del desarrollo de la colaboración entre las ciencias sociales, en el que podría empezar a hablarse de una ciencia general de las mismas (...) proponiendo conceptos y teorías comunes a las distintas ciencias sociales"* [54].

Este último estadio, deseable, aún lejano, pero en ningún modo utópico, como demuestran las últimas investigaciones en este terreno, desmonta las muchas críticas que el concepto de interdisciplinariedad ha suscitado desde dentro y desde fuera de la comunidad de investigadores en ciencias de la imagen. Críticas bien fundamentadas, en la

[54] M. Moragas: *El lugar de la sociología en la investigación sobre comunicación de masas.* En *Sociología de la comunicación de masas.* Págs. 16 y 17. Gustavo Gili. Barcelona, 1986.

mayoría de los casos, pero que pueden ser contrarrestadas precisamente por la homogeneidad como "disciplinas autónomas" que presentan las materias que se acogen a este concepto en defensa de su "cientificidad" [55].

En nuestra opinión, la interdisciplinariedad de las ciencias de la comunicación, en general, y de la imagen, en particular, constituirían un avance importante, más allá de la mera suma de problemas, métodos y técnicas de diferentes disciplinas. Así, no significaría una simple adición de conocimientos tomados y prestados de otros dominios científicos, sino una elaboración propia a partir de ellos, una integración específica que en más de una ocasión ha influido a su vez en ciencias sociales del más rancio abolengo. La interdisciplinariedad sería en suma la naturaleza general y necesaria de todas las ciencias sociales. Y esta característica no redundaría en perjuicio de la legitimidad y definición de las ciencias sociales, sino que constituiría, por el contrario, una garantía de su fidelidad a la función social que han de cumplir. En este sentido, la investigación que defendemos aquí, como ámbito interdisciplinar, bebe de fuentes muy variopintas, toma prestados conceptos y metodologías de diversos dominios científicos, integrándolos específicamente, y elabora -o pretende elaborar- sus propias conclusiones sobre el uso informativo de la fotografía, matizando las relaciones que este fenómeno comunicativo sostiene con las disciplinas que han sido utilizadas como herramientas de análisis.

---

[55] Cuando hablamos de críticas desde fuera nos referimos por ejemplo a Gustavo Bueno (de cuya animadversión por nuestras actividades científicas dejamos constancia páginas más atrás) cuando señala: *"La principal acusación que podría hacerse al "interdisciplanarismo" es precisamente esta: que carece de criterios gnoseológicos generales y se reduce a la voluntad de acomodar toda la anómala realidad del mundo de las ciencia a una situación muy concreta, a saber, la de las reuniones y colaboraciones entre especialistas de las distintas ciencias (...). Nadie negará que las zonas interdisciplinares deben ser sistemáticamente cultivadas y atendidas. Pero sólo cabe hablar de interdisciplinariedad objetiva si previamente hay "disciplinas""*. (G. Bueno: *Idea de la ciencia desde la Teoría del Cierre Categorial.* Pág. 50. UIMP. Santander, 1977).

Similares han sido los planteamientos críticos "desde dentro" de nuestra propia comunidad científica: por ejemplo los doctores Villafañe Gallego y Santos Zunzunegui, que abogan por la unicidad de nuestras disciplinas y rechazan la noción de interdisciplinariedad. Sin embargo, con nuestro razonamiento en defensa de este concepto -que se desarrolla, como exige el profesor Bueno, desde la perspectiva de la homogeneidad- creemos que, al menos y con el mayor de los respetos, podemos dar pábulo a la polémica y la controversia intelectual.

3

NATURALEZA Y FORMA DE LA FOTOGRAFIA INFORMATIVA

3.1.-HACIA UN CONCEPTO DE LA IMAGEN.

3.2.-LA IMAGEN COMO FRAGMENTO MATERIAL.

3.2.1.-Comunicación visual.

3.3.-LA NATURALEZA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA.

3.4.-HACIA UN CONCEPTO DE INFORMACION GRAFICA.

3.5.-CARACTERIZACION DE LA FOTOGRAFIA INFORMATIVA.

3.5.1.-La fotografía como signo: icono, índice, símbolo.

3.5.2.-La fotografía como medio de comunicación.

3.6.-ACTO Y PROCESO FOTOGRAFICO.

3.7.-EL MENSAJE FOTOGRAFICO Y SUS CODIGOS.

"Desde el momento en que se ama a una imagen, esta no puede ser exclusivamente la copia de una hecho."

G. Bachelard

"Tal vez este podría ser el secreto: la fotografía es la profesión del hombre perezoso. No tienes que ensayar, como en el caso de un músico, un médico o un bailarín. Sólo tienes que poseer la modesta capacidad de lograr el orden y la composición, encontrar el equilibrio justo. En ocasiones puedes descubrir un mensaje en lo que haces, y esto es suficiente (...) La fotografía es el momento, la síntesis de una situación, un instante en el que todo se une. Es el fugitivo ideal."

Elliot Erwitt

"La fotografía es sobre todo el fotógrafo, ese testigo casi anónimo, ese fantasma que oprime, a veces en sensación frenética, el disparador, tratando en su casi delirio que por lo menos una de esos cientos de tomas se transforme en una imagen reveladora de algo, de algo que no siempre sabe de antemano en qué va a consistir."

Mario Benedetti

"No conviene olvidar que la fotografía es un modo de certificar que tal o cual experiencia captada es real, pero también es un modo de rechazar esos visos de realidad, ya que convierte la experiencia en una imagen, en un recuerdo congelado."

Juan Vicente Aliaga

3.1.-HACIA UN CONCEPTO DE IMAGEN.

El profesor Villafañe, en los prolegómenos a su importante trabajo *Introducción a la teoría de la imagen*, afirma: *"Pocos fenómenos humanos poseen la variedad que el universo de la imagen presenta. La multiplicidad de sus usos, de los medios que la producen, de las funciones que satisface, hacen de la imagen un macrocosmos difícilmente abordable desde una exclusiva perspectiva científica"*; pocas páginas después, el autor insiste en que el problema de la definición de la imagen es mucho más complejo de lo que parece, pese a que -o quizá precisamente porque- *"la imagen como representación es la conceptualización más cotidiana que poseemos y, quizá por ello, se reduce este fenómeno a unas cuantas manifestaciones"*. Además, cuando introduce el segundo capítulo de su libro -cuyo título es "La definición de la imagen"-, el doctor Villafañe añade: *"La infinita variedad icónica hace imposible cualquier definición monosémica del concepto de imagen. Afirmar que toda imagen es un modelo de realidad, o enunciar los hechos que constituyen la naturaleza icónica, es el máximo riesgo que estoy dispuesto a correr en este sentido"*[1].

Evidentemente, nosotros tampoco pretendemos correr ningún riesgo en este epígrafe. Ni está dentro de nuestras posibilidades, ni quisiéramos pretender, por las características de este trabajo, la definición de un determinado concepto de imagen que aborde todas las posibilidades que el fenómeno icónico puede contemplar. Nuestro interés se centra exclusivamente, como venimos señalando, en la naturaleza de la imagen fotográfica y, de forma específica, en la fotografía informativa. Sin embargo, pese a lo arriesgado de la empresa, parece necesario que antes de adentrarnos en esa conceptualización de la imagen fotográfica, nos detengamos unos instantes en centrar, al menos superficialmente, el concepto de imagen en el que pretendemos movernos.

Utilizamos para ello a Jean Mitry, que para definir su concepción de la imagen recurre primero a señalar que todo pensamiento se forma en la medida que se formula con su expresión más directa: la palabra. Pero la palabra, al designar, explicar o describir se

---

[1] Justo Villafañe: *Introducción a la teoría de la imagen*. Págs. 27, 29 y 39 respectivamente. Pirámide. Madrid, 1985.

convierte a su vez en idea o en abstracción que debe cristalizar en una imagen, para ser comprendida en un proceso comunicativo. Una imagen que, para el autor francés, no puede nunca ser representación de lo abstracto: *"Evidentemente, no existe imagen sino de lo concreto"* [2]. Lo que nos remite de nuevo a la premisa básica de la teoría formulada por el doctor Villafañe: *"... toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconidad, su naturaleza o el medio que la produce"* [3]. Una idea que está presente en todas las definiciones de imagen que podamos encontrar desde la antigüedad hasta el presente: *"Las imágenes de las cosas, a modo de membranas arrancadas a su superficie, vuelan hacia acá y hacia allá por los aires, hasta ser captadas por nuestra mirada"* (Lucrecio: *De Rerum natura*); *"Sombras y fantasmas representados en las aguas y sobre la superficie brillante de los cuerpos opacos y tersos"* (Platón: *República VI*); *"Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa"* (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española); *"Con imagen podemos indicar cualquier representación bidimensional, coloreada de algún aspecto de la realidad visible"* (Ruggero Pierantoni: *El ojo y la idea*).

Dos componentes son comunes a estas u otras definiciones que podamos encontrar del concepto general de imagen: la idea de representación y la noción de reflejo de la realidad (un reflejo que podrá ser "especular" o no, dependiendo del campo ideológico en el que se inscriba el análisis). Pues, como señala Santos Zunzunegui, *"idénticos temas se derivan de un análisis de los étimos de las palabras imagen (del latín "imago") o icono (del griego "eikon"). De una y otra raíz, se obtienen las ideas de representación y reproducción por un lado, y la de semejanza (a través del concepto retrato) por otro. Como puede verse estas definiciones se inscriben en un campo ideológico preciso"* [4]. O, como matiza en el mismo sentido M. Alonso Erausquin, citando a J. Corominas: *"Desde el punto de vista etimológico, Corominas establece que la procedencia del término está en el latino "imago", cuya traducción fundamental al castellano puede ser la de retrato, y*

---

[2] Jean Mitry: *Estética y psicología del cine*. Pág. 70. Tomo I. Siglo XXI. Madrid, 1984.

[3] Justo Villafañe: *Op. cit.* Pág. 30.

[4] Santos Zunzunegui: *Pensar la imagen*. Pág. 22. Cátedra. Madrid, 1989.

evoluciona por una triple vertiente:reproducción, representación e imitación, siempre en contacto con las formas "imari' o "imitari" [5].

Sin embargo, conviene matizar mucho esta primera conclusión, pues como señala Villafañe, es peligroso manejar exclusivamente la idea de que toda imagen tiene su origen en lo real *"como pretexto para reducir una de las características más importantes de la naturaleza icónica, la modelización de la realidad que supone dicha imagen a una simple escala que indique el grado de correspondencia (semejanza, iconidad o figuración) entre una y otra"* [6]. La modelización de la realidad (la realidad modelizada), según este mismo autor, puede darse de tres formas distintas que conviene tener muy presentes: por modelización representativa (cuando la imagen que sustituye a la realidad lo hace de forma analógica o figurativa); por modelización simbólica (cuando existe una transferencia de la imagen a la realidad y esta imagen otorga una configuración visual a un hecho abstracto); y por modelización convencional (cuando la imagen funciona como un signo no analógico, arbitrario, pero socialmente convencional)[7].

Por lo que podremos concluir en que, en la posible materialización de la imagen (la réplica creada por el hombre, de forma manual o registrada, de las imágenes mentales o naturales[8]), no siempre habrá un reflejo especular de la realidad (modelizaciones

---

[5] Manuel Alonso Erausquin: *Análisis de imágenes estáticas.* Tesis Doctoral. Pág. 88. Facultad de Ciencias de la Información. Madrid, 1986. El autor cita a J. Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.* Pág. 990. Gredos. Madrid, 1974.

[6] J. Villafañe: *Op. cit.* Pág. 31.

[7] J. Villafañe: *Op. cit.* Págs. 36 a 38. Este autor realiza, al clasificar estas tres formas de modelización, una lúcida y clarificadora síntesis de las teorías ya expresados por R. Arnheim (sobre las funciones que pueden predominar en cada imagen: reproducción, simbolización y signo); por Umberto Eco (sobre los tres elementos presentes en cada imagen: mímesis, simbolización y convención); y por Román Gubern (sobre las tensiones que litigan en cada imagen: calco o copia, convención y simbolización o señalización).

[8] *Imágenes naturales o retinianas* (producidas por la incidencia de la luz reflejada por los objetos físicos en la retina). *Imágenes mentales, evocadas, secundarias o derivadas* (producidas sin estímulo físico como proceso de pensamiento). Esta distinción ha sido muy bien explicada por E. Fulchignoni cuando distingue las imágenes como pertenecientes a dos órdenes distintas: *"La percepción directa del mundo exterior en su aspecto luminoso; o bien, la representación subjetiva de ese mundo exterior fuera de todo componente luminoso"* (Ver *La civilisation de l'image.* Págs. 24 y 25. Payot. Paris, 1969). Ver también Manuel Alonso Erausquin: *Op. cit.*, donde se revisan de forma muy clara, concisa y sintética todos los equívocos a los otras concepciones de la imagen pueden generar.

simbólica y convencional); y cuando lo haya, por más analógico (calco o copia) que parezca, la significación de la imagen irá más allá que el simple reflejo o simulación representativa de esa realidad. Nuestra concepción de la imagen, que desarrollaremos, en los epígrafes siguientes estará más acorde entonces con la idea de que en cada una de las imágenes materiales (incluida la fotográfica) convergen esas tres tensiones (sígnica, simbólica y figurativa), que con la pretensión de considerar la imagen como simple reflejo especular de la realidad. Como anunciaba, con palabras mucho más bellas por su ambigüedad, Xavier Berenguer: *"La imagen permite expresar una globalidad física, pero también posibilita la expresión de los matices y de la diversidad de las verdades. Si la palabra es el vehículo ideal del decreto, la imagen lo es de la tolerancia"* [9]. Una tolerancia y una diversidad de expresar las diferentes verdades, que nos remite, como veremos, al terreno de la polisemia de cualquier imagen, y que nos permitirá establecer un complejo hilo conductor para nuestro análisis: el poder y la capacidad de las imágenes -incluso de las más analógicas y mecánicas- para ocultar, manipular, distorsionar o fragmentar la realidad que revelan. Pues, como muy acertadamente denuncia Zunzunegui, trayendo a colación la insistencia de Gilles Deleuze de que existe un interés generalizado por *"escondernos algo en la imagen"*: *"Y en ese algo, añadiríamos nosotros, no es sino su aspecto de lenguaje, su carácter de instrumento de persuasión, el que no existen espejos que no sean deformantes, ya que todo acto de lenguaje icónico es fruto (...) de una estrategia significativa y, por tanto, persuasiva"* [10]

Sin embargo, pese a que esa concepción de la imagen en general será la que manejemos en este trabajo, por ser la que nos permite continuar avanzando en nuestro razonamiento y pasar tras estudiar el concepto de imagen material a definir por comparación la naturaleza de la imagen fotográfica, debemos tener mucho tacto para no herir las susceptibilidad de otros analistas, cuyo concepto de imagen puede ser mucho más abierto y polivalente del que nosotros hemos dejado apuntado. Sirvan como ejemplo algunos fragmentos de un extenso párrafo de Guy Gauthier, quien a pesar de las

---

[9] Xavier Berenguer: *Después de las palabras*, en diario *EL PAIS*, 15 de febrero de 1989.

[10] Santos Zunzunegui: *Op. cit.* Pág. 23.

coincidencias en ciertos aspectos con los autores citados por nosotros, señala la posibilidad de no poder cuestionar el concepto de imagen pese a que no existan ninguno de los códigos que permiten configurar la ilusión de realidad, estableciendo un modélica definición de las imágenes abstractas y de las convencionales; y trastocando nuestra noción previa de realismo (similitud aparencial con el referente real) por la más correcta de verosimilitud (reconocimiento de códigos o convenciones asumidas socialmente) : *"Cuando aceptamos ver en una fotografía en color o en un cuadro una reproducción exacta de la realidad, sabemos al mismo tiempo que la imagen no es la realidad, luego que sólo puede funcionar sobre sustitutos (...) Los tres elementos que nos parecen mínimos (para configurar esa ilusión de realidad) son: la profundidad, que restituye los códigos perspectivos; la compacidad (no hay blancos en la naturaleza), que conduce a profundizar a su máximo de definición los códigos de semejanza y mimetismo; el trabajo de la luz, del que da cuenta el reparto de valores mediante los que llamaríamos los códigos de modelado. Claro está que ninguna de estas tres series de códigos es indispensable para que haya imagen: una imagen puede escapar a la perspectiva, traducir por el vacío grandes porciones de espacio y suponer una luz indiferenciada sin que por esto pueda ser cuestionada en tanto que imagen (...) La observación más o menos estricta de las tres series de códigos evocados regula en parte el grado de realismo. En parte, porque sólo se puede traducir con una gran precisión aparente, y dar la ilusión de realidad con temas puramente imaginarios. Las escenas mitológicas, las representaciones del infierno o del paraíso nunca han podido ser ejecutadas según el modelo, o sobre la base de testimonios creíbles. Su propio realismo es el que refuerza su alcance fantástico. El realismo tiene pues como otra exigencia la verosimilitud del sujeto"* [11].

Y porque, como veremos de forma más detenida cuando estudiemos históricamente el nacimiento de la fotografía y su relación con el espíritu de la época en la que se produce el descubrimiento, la imagen ha sido considerada, en muchos periodos de la historia y hasta etapas muy tardías en el desarrollo humano, más como un reflejo de lo divino que de lo visible, más como un fenómeno mágico y sobrenatural, que como una invención humana.

---

[11] Guy Gauthier: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido.* Págs. 57 y 58. Cátedra. Madrid, 1986.

3.2.-LA IMAGEN COMO FRAGMENTO MATERIAL.

Como habrá podido observar el lector, llevamos ya varios párrafos hablando de imagen material o, al menos, de la materialización intencionada de una imagen mental o natural (en cualquier caso de un fragmento perceptivo) en una réplica con mayor o menor grado de similitud con su referente real. La razón es evidente: la posible coherencia de este trabajo se justifica por su inclusión temporal en una sociedad que hemos dado en llamar "civilización de la imagen", pues como advierte el doctor Zunzunegui, *"No hace falta remitirse a datos estadísticos -más del 94 por ciento de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, recibe se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído; más del ochenta por ciento, específicamente a través del mecanismo de la percepción visual-, para caer en la cuenta de que la información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominantemente visual"*[12].

Pese a haber utilizado ya el concepto de imagen material, debemos realizar algunas matizaciones previas. En principio, la materialización de las imágenes constituye la construcción de una nueva realidad física: el mundo de las imágenes. La imagen material, imagen funcional (icónica o comunicativa) poseerá entonces un doble "status": representación del mundo real y, a la vez, objeto real en sí mismo y susceptible de ser representado a su vez en imágenes. Sin embargo, para nosotros esa característica de materialidad es importante por otra razón: la posibilidad de estudio de las imágenes como objetos en sí mismos. Por otro lado, debemos advertir que esa construcción de la imagen material puede darse de manera voluntaria o involuntaria (la creación de un dibujo por un artista o la huella de un animal sobre la arena); puede realizarse por procedimientos de adicción (añadiendo a un soporte determinado nuevos elementos que construyan la imagen: la imagen pictórica, por ejemplo), por procedimientos de modelación (eliminando partes del soporte elegido mediante acción directa: la escultura o la huella de la que antes hablábamos), o por procedimientos de transformación (auténtico "registro" en nuestra opinión, alterando la materialidad del soporte y su estructura: las emulsiones sensibles al

---

[12] **Santos Zunzunegui**: *Op. cit.* **Pág. 21.**

ser alteradas por la luz)[13].

Pero en cualquiera de los casos, ya sea intencionada o involuntaria, creada por adicción o modelación o registrada, la imagen material *"es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos"* [14]. Una definición de la imagen material que se acerca bastante a la que en nuestra opinión resulta mucho más completa y que fue formulada por el doctor Alonso Erausquin en el trabajo ya citado: *"Conjunto de estímulos visuales organizados espacialmente, de manera intencional o azarosa, que desencadenan en el receptor un proceso de percepción diferente a la suma de los que desencadenarían por separado, y semejante o no al provocado por los estímulos visuales derivados de determinados fragmentos del entorno perceptivo natural"* [15].

En la interpretación del profesor Alonso, nos encontramos por tanto con una concepción de la imagen material que supone: a) Una organización espacial de estímulos visuales, bien en un plano bidimensional bien en una estructura tridimensional; b) Una intencionalidad comunicativa, provocada por cierta estrategia del emisor, o bien una intervención azarosa de determinados estímulos que configuren una aparición que permita al receptor captar un reconocimiento de semejanza con algún fragmento de su entorno perceptivo natural y le otorgue por ello la consideración de imagen; c) De la misma manera que antes señalábamos la posible existencia de una imagen pese a no advertirse una clara relación de semejanza o reflejo entre ésta y su posible referente, la definición de M. Alonso también deja abierta esa posibilidad: *"La imagen puede evocar un referente inexistente, fantástico y, por lo tanto, no presente en el entorno perceptivo natural, o puede no pretender sino la afirmación de su propia realidad como organización autónoma*

---

[13] Ver Justo Villafañe: *Op. cit.* Págs. 44 a 47.

[14] J. Berger: *Modos de ver.* Pág. 15. Gustavo Gili. Barcelona, 1974.

[15] M. Alonso Erausquin: *Op. cit.* Pág. 97.

de estímulos visuales" [16].

Aunque tanto M. Alonso Erausquin como Justo Villafañe se plantean, a partir de haber estructurado sus respectivas teorías, la búsqueda de los elementos constitutivos de las imágenes "aisladas" , "fijas" o "estáticas"[17], poniendo mayor énfasis el doctor Alonso en los elementos morfológicos (el punto, la línea, el plano, la textura, el color y la forma), mientras que el doctor Villafañe analiza también con profusión los que él llama elementos dinámicos y escalares de la imagen, nosotros no entraremos en esa discusión, puesto que queda fuera de nuestros intereses. Más cercana a nosotros se sitúa, por ejemplo, la propuesta de Abraham Moles cuando en su intento de definir la imagen material, señala que ésta es *"un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo) susceptible de persistir en el tiempo, y que constituye uno de los principales componentes de los mass-media"* [18].

Por varias razones: primero, porque ésta ya es una definición funcional de la imagen, en la que se considera como característica que la imagen sea un componente central y esencial de los medios de comunicación, por lo que se le asigna ya definitivamente una intención comunicativa, con una estrategia predeterminada por el emisor que utiliza la imagen, o por el creador de la imagen; segundo, porque -al menos, dentro de esta utilización funcional de la imagen- se obvian los aspectos semánticos que antes analizábamos y se apuesta por la materialización de un fragmento óptico con cierta capacidad de representar analógicamente alguna parte del universo perceptivo del receptor de la imagen; tercero, por su carácter de persistir en el tiempo y prolongar su existencia, para que pueda ser utilizado tanto en el contexto en que la imagen fue realizada como en

---

[16] M. Alonso Erausquin: *Op. cit.* Pág. 98.

[17] Las denominaciones de imagen fija o aislada deben ser matizadas en el sentido que lo hace Gauthier, puesto que la fijeza y el aislamiento no son rasgos pertinentes, sino comparativos: *"Aunque mucho más antigua, la imagen denominada 'fija' ocupa un campo mucho menos definido que el de la imagen animada. Es igualmente significativo que haya encontrado su apelación gracias a la oposición a su más reciente rival; no hay fijedad como rasgo pertinente más que si hay, en otra parte, animación"* (Guy Gauthier: *Op. cit.* Pág. 11).

[18] Abraham Moles: *L'image: communication fonctionelle.* Pág. 20. Casterman. Paris, 1981.

un contexto diferente y con lejanía temporal y espacial; y cuarto, reforzando lo que ya habíamos señalado con anterioridad, su carácter de objeto material (físico), que forma parte del mundo real, que es susceptible a su vez de ser reproducido en imágenes (característica que permite su utilización en los medios de comunicación) y que, como señala Zunzunegui, *"tiene la posibilidad, en no pocos casos, de mostrar a la vista, de designar a otros objetos diferentes"* [19]. Pero, además, para Moles todas las imágenes se caracterizan por su variable grado de "figuración" (exactitud de la representación), por su porcentaje de iconicidad (grado de realismo) y por su coeficiente de complejidad (entendido, sobre todo, como coeficiente de legibilidad de la significación)[20]; mientras que sus cualidades técnicas (formato, contraste, etc.) intervienen menos sensiblemente.

3.2.1.-Comunicación visual.

Toda una serie de características que nos permiten no sólo hablar ya de imágenes, sino de lo que a esta investigación puede interesarle más: la comunicación visual. Puesto que, a partir de lo expuesto, podemos pensar en una imagen material como una reproducción, un reflejo, un diseño, una ordenación de elementos y estímulos, en definitiva, una aportación de información que se recibe a través de los sentidos visuales y que designa, remite, describe o reproduce lo real, o al menos lo que el receptor interpreta como real.

Y la definición que acabamos de plantear para la imagen material ya puede describir perfectamente lo que llamamos comunicación visual: una aportación de

---

[19] Santos Zunzunegui: *Op. cit.* Pág, 22.

[20] Nuestro resumen de estas tres características "molesianas" de la imagen funcional ha sido evidentemente reduccionista. No olvidamos tampoco que resulta muy polémica la diferenciación entre figuración e iconicidad; pero quizá queden mejor explicados estos términos si se sustituye figuración por verosimilitud aparencial e iconidad por calidad de identidad. En le caso de la complejidad, Moles establece tres factores: número de elementos de la imagen, grado de relación o relaciones entre ellos y facilidad de comprensión por parte de los receptores. Comunicativamente, es obvio que este último factor es el más importante, porque supone introducir en el análisis la capacidad y la competencia icónica del lector de la imagen.

información que se recibe a través de un mensaje icónico que es recibido por el órgano exterior de la visión, el ojo, y que proporciona al receptor que la recibe en contexto dado un determinado conocimiento del mundo que le rodea. Pero, detengámonos unos instantes en este proceso, que luego examinaremos con más detalle. Según nuestra definición, para la existencia de la comunicación visual se necesitará un emisor (intencionado o casual[21]) que genere una información en forma de mensaje visual, que viajará por un canal (técnico o natural[22]) hasta llegar al receptor, quien interpretará de una forma u otra el mensaje, según su competencia icónica y el contexto en que el que se encuentre.

En las notas 21 y 22 hemos distinguido ya la intencionalidad o involuntariedad del emisor y la diferencia entre un canal natural y otro artificial. Nos quedan, embargo, tres aspectos de singular importancia y que complican el complejo sistema de la comunicación visual. Primero, la posibilidad de existencia de "ruidos" e interferencias que pueden alterar, dificultar la recepción e, incluso, anular el mensaje[23]. Segundo, la posible existencia de "filtros" en el receptor que pueden actuar también como obstáculos para la correcta recepción del mensaje: estos filtros pueden ser sensoriales (por defectos en el aparato óptico del receptor); y operativos y culturales (que dependen de la competencia icónica del receptor para interpretar el mensaje o del contexto cultural en el que vive, que le hará reconocer un mensaje y despreciar otro por no pertenecer al ambiente cultural

---

[21] Según esa definición todo lo que vemos formaría parte del sistema de comunicación visual. Sin embargo, la matización entre comunicación visual intencionada o casual es importante. Como señala B. Munari, una nube es un mensaje casual, aunque nos informe de la existencia de una tormenta o de la dirección del viento; no obstante, las nubecillas de humo realizadas por los indios americanos para comunicarse es una comunicación visual intencionada, en la que existe un código preciso y en la que se intenta transmitir un mensaje concreto (ver B. Munari: *Diseño y comunicación visual.* Págs. 79 y siguientes. Gustavo Gili. Barcelona, 1979).

[22] El ejemplo de la nota anterior nos sigue siendo válido. El canal por el que se transmite la información visual que recibimos por las nubes o las nubecillas indias (el aire) es un canal natural. Sin embargo, el periódico en el que vemos la foto del indio comunicándose es un canal artificial, como también lo es el propio soporte fotoquímico de la fotografía original.

[23] El amerindio de los dos ejemplos de las notas anteriores puede verse estorbado por la presencia de un temporal; o una luz roja quedaría anulada como señal de peligro en un ambiente donde predomine ese color.

conocido)[24]. Y tercero, un aspecto muy específico de la comunicación visual: la difícil delimitación de fronteras entre la información práctica o comunicativa que aporta el mensaje icónico y la información estética o artística que inevitablemente contiene.

En este sentido, por más que queramos ejemplificar llevando al límite las propuestas, resulta realmente difícil establecer fronteras rígidas: un gráfico que sólo pretenda comunicar un mensaje científico, no está nunca exento de aportar al tiempo una información estética; o, al contrario, una obra de arte que sólo pretenda expresar un sentimiento absoluto no puede, por las características de la imagen, desprenderse totalmente de aportar una información práctica sobre la época, los materiales o sobre cualquier otra cosa. La imagen tampoco puede desprenderse de este nuevo doble "status": es a la vez objeto estético y objeto comunicativo[25]. En nuestro caso, esta matización será especialmente interesante, no sólo cuando estudiemos históricamente la genética de las fotografías informativas sino también cuando intentemos delimitar la capacidad informativa de cualquier fotografía, nunca exenta de carga estética y artística. En cualquier caso, todos los factores señalados (interferencias en el mensaje visual -producidas por la mediación técnica o la mediación profesional-; competencia del lector frente a un medio de comunicación, como la fotografía, que posee un halo "cuasi" mágico de testimonio universal y sin dificultades de lectura; etc.) serán analizados con profundidad en los capítulos VIII y IX de este trabajo, cuando abordemos el estudio de la fotografía de prensa en su contexto.

---

[24] Hemos utilizado la terminología de B. Munari (*Op. cit.*), así como alguno de sus ejemplos, por ser la más descriptiva y asequible, pese a que cuando hablemos específicamente de la fotografía informativa utilizaremos la terminología clásica de los estudios sobre comunicación de masas: mediación técnica, mediación informativa, mediación humana y competencia del lector.

[25] Resultan también de mucho interés, aunque se realicen desde un punto de vista diferente al nuestro, las matizaciones que realiza Joaquín Perea (*Un modelo de comunicación visual.* Tesis Doctoral. Págs 64 y 65. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1986) sobre "objetos artísticos" y "objetos comunicativos", apoyándose en Jean Baudrillard (*Système des objects*).

3.3.-LA NATURALEZA DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA.

Retomemos por un momento la concepción de imagen material que intentamos delimitar páginas atrás. Lo haremos con palabras de Jean Mitry: *"Propio de toda imagen es ser imagen de algo. Para afirmarse como distinta de la imagen mental, es decir de lo imaginario puro, propio de la conciencia y de los estados de conciencia, debe producirse, fijarse sobre un soporte gracias al cual adquiere un carácter de realidad objetiva"* [26].

Parece evidente que cualquier análisis de la imagen fotográfica debe comenzar por señalar su carácter de imagen material. Una imagen material que se definiría como "aislada", "estática" y obtenida mecánicamente por procedimientos de registro o "transformación" de la estructura interna del soporte, si seguimos fielmente los diferentes pasos conceptuales, que hemos manejado en epígrafes anteriores utilizando las teorías de los autores citados. Sin embargo, son muchas las características esenciales de la imagen fotográfica que aparecen precisamente por la novedad de los medios técnicos que la producen en comparación con la imagen "manual" (creada por procedimientos de adición y modelación). Por una razón muy evidente, que ya dejamos señalada en el capítulo II: cada imagen es consecuente con (y, por ende, es consecuencia de) los medios técnicos que la producen. Idea básica que quedará reforzada cuando, en el capítulo siguiente, realicemos un descripción histórica detallada de los diferentes pasos evolutivos de la imagen "mecánica". Debemos entonces procurar establecer las diferencias específicas que posee la imagen fotográfica en relación al resto de la imágenes estáticas creadas por el hombre, pues como muy bien señala Susperregui *"dar el mismo tratamiento a la fotografía que a las imágenes analógicas realizadas por el hombre sería como igualar la realidad con la imagen mental. Se trataría de una especie de platonismo wittgensteniano"* [27].

Sería inútil revisar una por una todas las definiciones de la imagen fotográfica que

---

[26] Jean Mitry: *Op. cit.* Págs. 118 y 119.

[27] Gonzalo Peltzer: *Periodismo iconográfico.* Pág. 23. Rialp. Madrid, 1991. El autor cita el *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), de Ludwing Wittgenstein, para asegurar que para el filósofo una proposición es una imagen de la realidad, un modelo de la realidad, tal como la imaginamos.

los distintos autores han ido confeccionando desde diversas posturas analíticas, siempre enfocadas naturalmente a encontrar la coherencia con sus distintos campos de investigación. En nuestro caso, evidentemente con las mismas perspectivas, podemos partir de la definición que propone Román Gubern, quizá la más explícita de las que hemos consultado y que nos permite un profundo análisis de la imagen fotográfica, pese a que en principio parezca una definición excesivamente técnica: *"La fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variable, las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador"* [28].

Antes de analizar cuidadosamente esta definición, debemos realizar ciertas advertencias: Gubern apuesta aquí por lo que podríamos llamar fotografía "canónica"[29], esto es, la fotografía normalmente utilizada con carácter funcional, obviando en nuestra opinión las fotografías obtenidas sin intervención de la cámara; además, y en el mismo sentido, la definición obvia la posibilidad de que la fotografía no reproduzca las apariencias ópticas de la realidad, como sucede con la utilización de los rayos X o las radiaciones infrarrojas que descubren aspectos no visibles de la realidad. En este sentido, debemos recordar también que la película fotográfica, habitualmente empleada, es sensible fundamentalmente a los rayos ultravioletas, es decir a los que nosotros no percibimos, y es menos sensible a los rayos amarillos, que son los que nuestro sistema óptico percibe con mayor intensidad; además la fotografía científica está dirigida, en muchos casos, a mostrarnos lo invisible al ojo.

---

[28] Román Gubern: *Mensajes icónicos en la cultura de masas.* Págs. 55 y 56. Lumen. Barcelona, 1974.

[29] El término que utilizamos (fotografía canónica) no pertenece a los razonamientos del profesor Gubern ni a los nuestros, ha sido tomado de Jean Marie Schaeffer: *La imagen precaria.* Cátedra. Madrid, 1989. Este autor reserva la expresión "canónica" para la fotografía que se forma por reflexión (a distancia), para diferenciarlas de las que se forman por *"luminancia directa"* (la luz que parte de la fuente luminosa incide sobre la superficie sensible sin haber sido reflejada por ningún objeto) o de las que él llama *"a través"* (como es el caso de los "rayogramas" de Man Ray o los experimentos de Fox Talbot, que estudiaremos en el capítulo IV).

Hechas estas matizaciones, pasemos a analizar la definición propuesta por el doctor Gubern, lo que nos dará pie a establecer las características de la naturaleza de la imagen fotográfica:

1. El hecho de considerar la fotografía como *"una fijación fotoquímica"* nos remite a dos características esenciales. Una, la intervención de la luz como conformante primigenio de la imagen fotográfica; como señala Maholy-Nagy, el proceso fotográfico es la única invención técnica en la que la concreción de la luz es el elemento determinante; la luz conforma y determina, convirtiéndose en el elemento diferenciador de cualquier otro medio de reproducción y a la vez en el único elemento común a cualquier variante de los procedimientos fotográficos. Otra, su carácter de medio "técnico" y "objetivo", que nos planteará una seria polémica teórica y que llevó a Bazin a considerar este carácter como el mayor diferenciador de la fotografía con los procedimientos manuales anteriores: *"Por primera vez entre el objeto y su representación no se interpone otra cosa que un objeto. Una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin la intervención creadora del hombre, según un determinismo riguroso (...) La foto nos obliga a creer en la existencia del objeto representado (...) Sean cuales sean las objeciones de nuestro espíritu crítico estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado (...) es decir mostrado en presente en el tiempo y el espacio"* [30].

2. La existencia de un *"mosaico irregular de granos de plata"* desvela la presencia de una estructura organizativa del soporte que se ve afectada por la luz, produciendo en ella una modificación estructural profunda; de nuevo la polémica está servida y nos remitirá en capítulos posteriores a discutir este aspecto: baste hacer referencia, por ahora, a la tesis sostenida por el director italiano Michelangelo Antonioni, en su película *Blow-up*. Allí, el protagonista que intenta descubrir la "verdad" de un crimen por la impresión que conserva en su negativo fotográfico advierte que, según se van produciendo las sucesivas ampliaciones fotográficas que desvelarán el misterio, la estructura granular del medio impide el descubrimiento, pues poco a poco la imagen impresionada se va diluyendo hasta desaparecer.

---

[30] Ver André Bazin: *¿Qué es el cine?* Capítulo I. Rialp. Madrid, 1966. El autor acuñó en el mismo sentido su ya famosa frase: *"Todas las artes están basadas en la presencia del hombre; tan sólo con la fotografía gozamos de su ausencia"* (Pág. 18).

3. *"La superficie soporte"* evidentemente bidimensional constituye la transmutación de un espacio de tres dimensiones en una representación irreal y codificada de las apariencias ópticas. Desde los mismos comienzos de la teoría fotográfica, autores como Arnheim, Fox Talbot o Kracauer, y en nuestra época, autores como Gubern o Zunzunegui, sitúan esta característica de la abolición de la tercera dimensión como el primer factor de las metamorfosis que se operan en el registro fotográfico respecto a nuestra percepción de la realidad. Sin embargo, este aspecto también es polémico: por un lado la codificación remite a la consideración de la fotografía como lenguaje, pero también, siguiendo a Arnheim, ésta y otras "limitaciones" de la reproducción fotográfica son las que permiten hablar de la fotografía como arte.

4. La utilización en la definición de los términos *"signos icónicos estáticos"* nos sitúa de nuevo en un asunto polémico, que analizaremos en un epígrafe posterior. Sin embargo, ya podemos anunciar con ello que la fotografía -sea cual sea la crítica que se pueda hacer al concepto de iconismo y sea cual sea la reformulación que hagamos del signo icónico- se sitúa en la esfera del discurso y de las convenciones lingüísticas. Aunque es fácil encontrar posiciones que no comparten esta tesis: *"La imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad y no contiene ninguna partícula discontinua, aislable, que pueda ser considerada como signo. Sin embargo, existen en ella elementos retóricos (la composición, el estilo...) susceptibles de funcionar independientemente como mensajes secundarios. Es la connotación, asimilable en este caso a un lenguaje. Es decir, es el estilo lo que hace que la foto sea lenguaje"* [31]; o *"Una imagen fotográfica no es más que un soporte con un aglomerado de manchas de diferentes tonos cromáticos o de diferentes densidades de gris, vacías a priori de todo contenido semántico, pero que debido a ciertos procesos culturales adquieren para nosotros un determinado sentido"* [32]. Matizaciones en las que profundizaremos, pero que aquí nos sirven además para introducir la quinta característica.

---

[31] Joaquim Sala-Sanahuja: Prólogo a Roland Barthes: *La cámara lúcida (Nota sobre la fotografía)* Pág. 20. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

[32] Joan Fontcuberta: *Fotografía. Conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica.* Pág. 10. Gustavo Gili. Barcelona, 1990.

5. *"Que reproducen a escala, perspectiva y gama cromática variable"*: los mensajes secundarios de los que habla Sala-Sanahuja y que él los asimila al estilo, son los que apoyan la fotografía como interpretación de lo real, en cuanto que dependen de la elección del fotógrafo, como veremos en el capítulo IX con más detalle y en el último epígrafe de este capítulo como reinterpretación de la teoría de Roland Barthes. También es necesario tener en cuenta el reforzamiento cultural de la noción de perspectiva que trae consigo la invención de la fotografía. Una noción asimilada ya por la sociedad que es la que permite que la información de lo real visible transmitida por la imagen fotográfica sea legible para el espectador. Como comenta con mucha ironía R. L. Gregory, haciendo una curiosa reflexión cercana a la ciencia-ficción: *"Hemos tenido suerte de que la perspectiva se descubrió antes que la cámara fotográfica, pues sino habríamos experimentado grandes dificultades para aceptar las fotografías como algo más que fantásticas deformaciones"*[33].

6. *"Las apariencias ópticas contenidas en los espacios"*: de nuevo, como antes señalaba Bazin, aparece el asunto de la existencia del objeto. Y aquí Barthes establece su teoría del certificado de presencia: la existencia real del referente para que pueda existir una fotografía: *"Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin el cual no habría fotografía"* [34]. Pensamiento que estará continuamente presente en la obra del semiólogo y que se impondrá en sus tesis como la imposibilidad de la fotografía de negar a su referente y la obstinación de éste en *"demostrar que ha estado allí, que ha sido"*.

7. Por último, *"encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo durante el tiempo que dura la apertura del obturador"*. Muchos son los aspectos contenidos en esta última parte de la definición de Gubern: por un lado la referencia al cuadro o marco de la fotografía; por otro la noción de punto de vista; y, al

---

[33] R. L. Gregory: *Ojo y cerebro.* Guadarrama. Madrid. Citado por Enrique Torán: *El espacio en la imagen.* Pág. 122. Mitre. Madrid, 1985.

[34] Roland Barthes: *Op. cit.* Pág. 136.

final, el aspecto temporal de la imagen fotográfica, que nos remitirá a los conceptos de instantaneidad, de sincronismo de creación, de síntesis temporal y de corte temporal que se desvela en el futuro (en el momento de ver la fotografía), descubriendo la existencia de un pasado (el acto fotográfico) que nunca se repetirá existencialmente. Aspectos que son estudiados con profusión y minuciosidad por Santos Zunzunegui[35] y a cuyo trabajo nos remiteremos cuando polemicemos sobre ellos. Como resumen, podemos hablar aquí de el marco fotográfico como delimitador de un encuadre que niega el espacio "off", como espacio centrípeto que sólo remite a sí mismo, al haber sido desgajado (recortado y seleccionado) del espacio real y al crear un microcosmos fragmentario, liberado y totalmente independizado del macrocosmos natural en el que su referente real se inscribía; del sincronismo de creación como ese mecanismo instantáneo que nos remite a la inmovilidad de la imagen, al instante de la captura de lo que la fotografía muestra, como el corte temporal simultáneo de la realidad al que el lector estará obligado a situar con su imaginario en el flujo temporal real que conoce y maneja; y al presente de la fotografía como una toma de posesión de un pasado irreal, *"que ya no dice lo que es, sino solamente lo que ha sido"* (Barthes), que repite existencialmente lo que nunca se repetirá: *"El fotógrafo no trabaja en el presente, sino en el futuro anterior. Descubrirá más tarde lo que ha visto, una vez que la fotografía ha sido revelada. E incluso descubrirá lo que era invisible (...) El fotógrafo vive el presente de su experiencia como el pasado de un acto futuro. Esto no es, habrá sido"* [36]. O, como señala el doctor Esparza, *"la condición de presente del sujeto (fotografiado) estaría en función de la condición de futuro de la imagen fotográfica"* [37].

Importantes asuntos que deberemos tener presentes en multitud de ocasiones a lo largo de este trabajo, tanto en los aspectos históricos de la evolución de la fotografía (por lo que condicionan en cada momento su uso), como en los análisis de la fotografía

---

[35] Santos Zunzunegui: *Mirar la imagen.* Págs. 217 a 239. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1984.

[36] Jean-François Chevrier, citado por Santos Zunzunegui: *Op. cit.* (1984).

[37] José Ramón Esparza: *Virtualidades informativas de la fotografía.* Tesis Doctoral. Pág. 230. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1989.

informativa que realicemos[38]. Pues en la naturaleza de la fotografía es esencial tener en cuenta su capacidad de "ver" sintética e instantáneamente. En este sentido es importante la reflexión que realiza Isidoro Coloma: *"La visión humana es una visión dinámica, a la vez que de síntesis. Observamos las acciones en su conjunto y sólo mediante el análisis de índole intelectual apreciamos las fases de la acción. La visión fotográfica, por el contrario, es la visión del instante. la actuación del obturador detiene la acción. Su virtud reside precisamente en el hecho de haber conquistado otro sector completamente diferente de la realidad,pues la fotografía, finalmente, da el efecto de permanencia a lo transitorio y efímero"* [39]. Idea que nos permite realizar otro tipo de reflexión sobre la naturaleza de la imagen fotográfica en comparación con nuestra visión. La percepción de la imagen es un hecho cultural, es obvio; sin embargo, también nuestra percepción de la realidad es producto de costumbres culturales aprendidas ancestralmente de forma más o menos inconsciente. Nuestra visión "normal" de la realidad es el resultado de una selección socio-histórica, entre otras muchas formas posibles de ver. La fotografía reproduce esta percepción selectiva de la real, aunque añada nuevas latitudes a nuestra forma "canónica" de ver. Sin embargo, una fotografía no se puede apartar en exceso de la manera "normal" de ver la realidad sin el riesgo de producir sorpresa y desconcierto (piénsese en la macrofotografía o microfotografía). No obstante, como estudian otros autores, son precisamente estos rasgos "no reales" de la fotografía (desenfoques, barridos, borrosidades, etc.), que se apartan de la manera "canónica" de ver la realidad, los que deben ser considerados específicamente fotográficos y forman el catálogo de rasgos propiamente fotográficos. Precisamente con ellos -o por su existencia- Joan Costa defiende

[38] Así, en el capítulo IV, estudiaremos la importancia de la consecución de la instantaneidad para la definitiva incorporación de la fotografía a la prensa; y en los capítulos finales analizaremos algunas muestras de esta curiosa temporalidad. Por ejemplo, la famosa fotografía de Carlos Monge (*Diario 16*), en la que el futbolista Emilio Butragueño "mostraba" a la cámara sus partes "púdicas": un "gesto" no advertido en la realidad por ningún ojo humano, ni siquiera por el del fotógrafo, que descubrió la importancia de su toma una vez revelada la película (declaraciones del autor).

[39] Isidoro Coloma Martin: *La forma fotográfica*. Pág. 7. Universidad de Málaga/Colegio de Arquitectos. Málaga, 1986.

la fotografía como lenguaje y apuesta por su consideración artística[40].

Tras todo lo expuesto hasta ahora, debemos recapitular y resumir las características de la imagen fotográfica, para perfilar los diferentes aspectos que deberemos tener en cuenta en nuestra investigación como motivos de reflexión, dado que nuestro interés se centra precisamente en el uso informativo de la fotografía. En principio, y con objeto de que nos sirvan de hilos conductores de nuestro trabajo, deberemos señalar los siguientes factores:

1. La fotografía necesita de la existencia del objeto real (referente) para constituirse, puesto que es un medio revelador y mediatizador de formas que no puede hacer exclusivamente referencia a lo imaginario. Al tiempo es una imagen material, existente como objeto físico (artístico y comunicativo) en el mundo material y distinto -física y significativamente- al objeto representado.

2. La fotografía utiliza la luz como materia fundamental de su conformación y está supeditado a las exigencias de este elemento, dependiendo de su existencia, de su intensidad y de sus diferentes gradaciones para -por reflexión a través de un objetivo y una cámara o directamente por la interposición de un objeto entre la luz y el soporte- poder fabricar una representación de lo real.

3. Por ello, la fotografía es un proceso técnico de índole mecánica, que impone una mediación tecnológica entre el objeto y su representación; y otra mediación -más o menos compleja, según el uso- entre el fabricador de las imágenes fotográficas y su receptor, o entre el "utilizador" de las imágenes y su receptor, en un proceso de comunicación visual que requiere un canal artificial y, en la mayoría de los casos, una intencionalidad. Este aspecto nos remite a la necesidad de analizar los siguientes factores:

a. Los límites de la estructura granular discontinua que conforma la fotografía para

---

[40] Ver Joan Costa: *El lenguaje fotográfico.* Ibérico Europea. Madrid, 1977; Joan Costa: *El lenguaje fotográfico: un análisis prospectivo de la imagen fotográfica*, en VVAA: *Imagen y lenguajes.* Fontanella. Barcelona, 1981; y J. M. Susperregui: *Fundamentos de la fotografía* Pág. 31. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1988.

representar "objetivamente" al referente fotografiado.

b. La descripción de los distintos procesos y operaciones que quedan normalizadas en esa mediación técnica.

c. La distinción entre lo que llamaremos proceso fotográfico, un conjunto de procedimientos tecnológicos que se desarrollan en el tiempo y en los que la mediación técnica o humana puede intervenir y afectar al mensaje, y el acto fotográfico, como momento (instante) en el que *"el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía"* [41].

d. El carácter de multiplicidad de la imagen que esta mediación tecnológica confiere a la fotografía como medio de reproducción y de reproductibilidad, a diferencia de la imagen creada manualmente.

4. Pero también la fotografía es un medio de expresión que ofrece, además de una posible representación del mundo, una visión codificada e interpretativa de la realidad. Por lo que será necesario detenerse en tres consideraciones:

a. La necesidad de descubrir los códigos del mensaje fotográfico, para establecer las posibles manipulaciones de que puede ser objeto.

b. Por ende, será necesario analizar también la significación de ese mensaje y sus características sígnicas, indiciales o simbólicas.

c. Al tiempo, debemos considerar la capacidad de este mensaje para convertirse en testimonio subjetivo de la mirada del fabricador de la imagen fotográfica y desterrar la idea de su carácter de testimonio imparcial y universal. Como señala con acierto Mitry: *"... la imagen fotográfica es siempre la concreción de cierta interpretación. Es el testimonio de una mirada, y, debido a ello, está cargada de una subjetividad evidente"* [42].

5. Por último, toda imagen fotográfica presenta un campo visual determinado, con unos límites físicos concretos (el marco) que descontextualiza el motivo fotografiado y lo desgaja y recorta del universo real en el que estaba inscrito su referente. Al tiempo, ese

---

[41] Phillipe Dubois: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Pág. 49. Paidós. Barcelona, 1986.

[42] J. Mitry: *Op. cit.* Pág. 117.

corte temporal y espacial, impregna a la fotografía de una especial temporalidad, que necesita de la aportación del receptor para que con su propio imaginario restablezca el flujo temporal real del motivo representado, ya que sólo así adquirirá semejanza con su referente. Y, en ambos casos, nos encontramos con que la fotografía genera una realidad distinta a la representada. Por su especificidad temporal, haciendo visible y "real" una temporalidad abstracta y desconocida por la visión "normal" o "canónica"; y por su especificidad espacial, construyendo un marco rectangular que sólo es percibido como "natural" por que es una convención cultural, descendiente del uso dado al cuadro en la pintura (a partir del Renacimiento) y de la costumbre social del rectángulo que delimita el escenario teatral: *"El cuadro, y particularmente el cuadro rectangular, no corresponde en nada al campo natural de la visión (...) Lo "natural del rectángulo es una ilusión más, que debe atribuirse a la megalomanía de nuestra civilización, que declara "natural" lo que elabora por cuenta propia"* [43].

Pese a todo lo expuesto, una duda sigue gravitando en nuestras reflexiones: la cuestión de la identificación de una imagen determinada como imagen fotográfica. Mientras el lector de la fotografía tenga en su mano ese rectángulo de papel fotográfico identificable al tacto como un soporte de sales químicas impresionadas, la cuestión puede no admitir dudas. Sin embargo, el problema se complica cuando la imagen analizada está reproducida por procedimientos fotomecánicos de impresión en las páginas de un libro o de una publicación periódica (uso informativo de la fotografía): ¿existe entonces una clara identificación que permita asegurar que la imagen primitiva (antes de su reproducción) era una imagen fotográfica?. Ya no son válidos siquiera los conceptos de "nivel de detalle" y "calidad de restitución" que se le pueden asignar a la imagen mecánica frente a la manual: los dibujos hiperrealistas o las imágenes producidas por las modernas técnicas infográficas están en condiciones de restituir el detalle del referente real con mayor calidad incluso que una fotografía, aunque estos sistemas manuales o informáticos no pueden asegurar con garantía que el sujeto ha existido previamente. La cuestión no es sencilla y arrastra consecuencias comunicativas esenciales para nuestra investigación: *"No existe, en cambio, un método infalible de discernimiento que permita reconocer la imagen*

[43] G. Gauthier: *Op. cit.* Pág. 24.

fotográfica. El único método que propone Schaeffer es el análisis del contexto, es decir, podemos suponer que la imagen que vemos es una foto si es presentada 'como una foto'[44].

Resultará por tanto imprescindible que nuestra disertación avance en este sentido y con las siguientes premisas: 1) Análisis del carácter sígnico (icónico, simbólico o indicial de la imagen fotográfica; 2) Búsqueda del contexto (información, periodismo, trabajo en prensa, etc.) en el que la fotografía va a utilizarse informativamente; y 3) Profundización y análisis de la evolución histórica de este "uso informativo" de la fotografía.

[44] J. R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 239.

3.4.-HACIA UN CONCEPTO DE LA INFORMACION FOTOPERIODISTICA.

Pese a su antigüedad, sigue siendo necesario remitirse al informe Mc Bride, cuando se trata de delimitar el concepto de información. En él se define la información como uno de los productos de la comunicación, *"independientemente que se trate, por ejemplo, de noticias, de datos, o de los demás elementos de las actividades o de las industrias culturales"* [45]. Sin embargo, el propio Mc Bride pone en evidencia la dificultad de formalizar correctamente y de llegar a un acuerdo unánime sobre el significado de estos dos conceptos (Información y Comunicación), que con frecuencia se utilizan indistintamente como si se tratara de auténticos sinónimos. No obstante, y de forma general, el concepto de información se reserva habitualmente para hacer referencia a los signos y mensajes codificados que son transmitidos en un proceso global más amplio: la comunicación; dejando este último término para definir la complejidad sociológica de los fenómenos humanos en los que se establece un intercambio de mensajes.

En este sentido, ya aceptado por casi todos los autores clásicos de la comunicación de masas, la información se entendería como una actividad intelectiva que permite dar a conocer algo novedoso, como un proceso difusor de cultura (en sentido amplio) que implica, inevitablemente, un tratamiento y una interpretación de la realidad por parte del emisor del mensaje. Por consiguiente, se acepta ya el concepto de información como un proceso de selección, interpretación y tratamiento (codificación) de los acontecimientos, datos, hechos e ideas de la realidad, cuyo conocimiento es considerado de interés para una comunidad colectiva y que se difunden, en un proceso comunicativo, a través de los llamados "media". En definitiva, para nosotros, información será la interpretación que de la realidad haga un individuo (o un conjunto de individuos, organizados como emisores) y su transformación en mensaje codificado, en virtud de las características del medio a través del cual vaya a difundirse, así como de las peculiaridades de los posibles receptores de esos mensajes. La información supondrá, por tanto, un doble proceso: primero, una actitud receptiva de quien se va a constituir en emisor, que le permita el desvelamiento de

---

[45] Jean Mc Bride: *Un sólo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo.* Pág. 492. FCE. México DF, 1980.

los eventos pertinentes (o de interés para una comunidad) y una lectura profunda, contextualizadora y semiótica de esos acontecimientos, que le posibilite una interpretación o versión de la realidad observada; y segundo, una transformación o interpretación conceptualizada de la realidad observada por el emisor en un mensaje codificado que pueda ser comunicado al receptor. Esta segunda parte del proceso ha de pasar necesariamente por un doble camino: un tratamiento de la realidad que se traduce en operaciones de selección, valoración y síntesis (no se ofrece toda la realidad sino tan sólo "fragmentos" pertinentes para la interpretación que se quiere transmitir); y una codificación y elaboración del mensaje (de acuerdo con las características del lenguaje que se emplee) cuya finalidad es hacer llegar al receptor ese conocimiento de la realidad.

Con esta concepción de lo que para nosotros supone la información estamos cayendo inevitablemente en una confusión habitual en los estudios sobre comunicación; confusión que, sin embargo, es necesario aceptar como sinécdoque involuntaria, pese a su imprecisión, por permitirnos continuar avanzando en nuestra línea de investigación: la asimilación del concepto de información de actualidad o periodística con el concepto de periodismo. Así, Raymond Nixon define el periodismo como *"aquella parte de la comunicación colectiva que se preocupa de la función de recopilar, preparar, distribuir información oportuna (noticias y su interpretación) y opiniones, asimismo oportunas"* [46]. Por su parte, Fattorello define la información de actualidad como aquella que tiene como fin primordial la notificación de una noticia, suceso o idea sin afán persuasivo y que transmite una versión la más fiel posible de la realidad. Para este autor, la información periodística forma parte de la información contingente (junto a la propaganda ideológica, la publicidad comercial y las relaciones públicas) y tiene unos rasgos configuradores que la diferencian: novedad (en el sentido de que la información gana en atracción y aceptación en la medida que introduce novedades formales y de contenido); actualidad (por cuanto el interés crece proporcionalmente a la proximidad del hecho y al tiempo en que se produce, respecto al receptor); genericidad (en cuanto a que el acontecimiento sea de interés para

[46] Raymond Nixon: *Investigaciones sobre comunicación colectiva.* Pág. 6. Ciespal. Quito, 1963.

un colectivo amplio); publicidad y periodicidad[47].

En definitiva, la información de actualidad o periodística será, para nosotros, la notificación de hechos o acontecimientos de la realidad, interpretados por un informador y orientados según unos criterios de contingencia (novedad, actualidad, genericidad, etc) mediatizados en virtud de las características del medio difusor y de las condiciones sociológicas y políticas del contexto en que se produce. Llevemos, por tanto, esta concepción de la información a nuestro terreno: el visual fotográfico. La información fotoperiodística será entonces la notificación de acontecimientos reales, interpretados visualmente por un fotógrafo y orientados por unos criterios de contingencia, mediatizados por varios procesos codificadores (fotográfico, informativo y de impresión fotomecánica) y que produce un mensaje visual que es interpretado por el receptor según su competencia icónica y su conocimiento del contexto. En definitiva, y siguiendo nuestro anterior razonamiento, en la información fotoperiodística existe un proceso por el cual un sujeto observa directamente la realidad, la interpreta y codifica en el medio de comunicación y la hace llegar a un receptor, que acepta contemplar esa realidad fragmentada e interpretada; o lo que es lo mismo, que acepta observar esa realidad indirectamente, a través de la mediación que sobre ella han ejercido el sujeto emisor y el medio de comunicación.

Como hemos estudiado, cuando analizábamos las características de la imagen fotográfica, la fotografía -frente a otros sistemas de representación visual más conceptuales- no sólo interpreta la realidad como estos, sino que además tiene un fuerte halo de sistema representativo o mimetizador de la realidad. Es por ello que se le otorga desde su nacimiento (y lo veremos con más detalle en el capítulo IV) una credibilidad informativa mayor que a los sistemas manuales de representación visual. Pese a que este "efecto demostrativo" o esta supuesta "objetividad" no es más que un mito, también es cierto que, como señala Schaeffer, *"la invención de la fotografía ha modificado profundamente las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos, por*

---

[47] Ver Francesco Fattorello: *Introducción a la técnica social de la Información.* Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1969.

tanto de la realidad. La grabación química o física de las señales visibles, inmóviles o móviles, se identifican cada día más con la información como tal" [48]. Por lo que, en cualquier caso, la codificación fotográfica del mensaje periodístico (la interpretación de la realidad por parte del emisor, como la definíamos antes) será mucho mejor aceptada por el receptor que cuando se utiliza una codificación basada en otro sistema sígnico más conceptual.

Pero, a diferencia de otros mecanismos de interpretación de la realidad, cualquier fotografía, y no sólo la realizada por el periodista con intención comunicativa, es susceptible de ser utilizada informativamente. Desde el retrato que el recluta del cuartel envía a su novia, que puede ser utilizado como información contingente cuando, por ejemplo, el soldado muera en un atentado terrorista, hasta el álbum familiar e íntimo de un personaje público, que un periódico decide publicar para ampliar el conocimiento de sus lectores sobre la personalidad del político, pasando por aquellas imágenes cuya primitiva intención era totalmente opuesta a lo que antes hemos definido como información contingente: por ejemplo, las fotos de las fichas policiales, elevadas a la categoría de foto-noticia al ser publicadas cuando el supuesto delincuente se convierte en hecho noticioso; o las fotografías científico-técnicas, realizadas en la intimidad de un laboratorio, con criterios no específicamente publicísticos, ni de genericidad, ni de actualidad.

Por tanto, en nuestro análisis de la fotografía informativa, no sólo debemos necesariamente detenernos en aclarar el equívoco del valor testimonial y de la "confianza" que provoca la fotografía como reproductor de la realidad, sino también -si se me permite hacer una libérrima interpretación de un aspecto concreto de la filosofía de Wittgenstein- aclarar el equívoco contextual de la utilización funcional de la fotografía en la prensa: el contexto determinará el significado y el significado es, precisamente, el uso o la utilización. Esto es, no sólo expondremos una postura enfrentada a las afirmaciones de que la fotografía de prensa constituye el elemento más cercano al famoso "grado cero de la

[48] P. Schaeffer: *Op. cit.* Pág. 7.

escritura" de Barthes[49]; sino que también -y por la misma razón- deberemos aclarar que la "pureza informativa" o la "objetividad máxima" de una fotografía y de su utilización como factor de mediación social sólo será posible determinarlo por su contexto: cuando sirva para ilustrar, para acompañar o para completar un contexto "puramente informativo" o "intrínsecamente objetivo". O, por utilizar un razonamiento similar al realizado al acabar el epígrafe anterior, por más que la fotografía de prensa pueda ser "directa", "fáctica" o "real" y cumplir todas las características de la información de actualidad, sólo podremos estar seguros de su "objetividad" si se nos informa "contextualmente" de su pureza informativa.

[49] Como por ejemplo la de Manuel Alonso (*Op. cit.* Pág. 4), que llega a afirmar: *"La fotografía de prensa constituye, dentro del conjunto de imágenes que circulan en la sociedad contemporánea, el elemento más cercano a lo que podemos denominar parafraseando a Barthes 'el grado cero de la escritura', puesto que la influencia de la acción del autor sobre el resultado fotográfico es menor que la influencia del autor sobre el resultado de otro tipo de imágenes fotográficas, como las artísticas o las publicitarias. E, incluso, podemos encontrar numerosos casos en los que la influencia del autor sobre el resultado es ínfima, casos en los que puede hablarse con plenitud del mencionado 'grado cero'".*

3.5.-CARACTERIZACION DE LA FOTOGRAFIA INFORMATIVA.

Analizar si la imagen fotográfica ha de ser considerada como icono, índice o símbolo (según la ya clásica taxonomía de Charles Sanders Peirce, que distinguía la naturaleza del signo icónico según el tipo de relación que existiera entre el signo y el objeto al que éste sustituye), y las interesantes consecuencias que de tal opción se derivan, han centrado las investigaciones de numerosos estudios contemporáneos. Ya vimos, en el capítulo I, como estos estudios evolucionaron desde la perspectiva de la aparente coincidencia de la fotografía con los planteamientos estéticos del realismo (el espejo con memoria) hasta las más recientes propuestas de considerar que la especificidad del medio se encuentra por una parte en la relación causal que mantiene la fotografía con su referente (carácter indicial o de huella de la fotografía), y, por otra, en sus fundamentos técnicos, obviando -o al menos no dándole la consideración de peculiariedad esencial- la aparente relación de analogía que pueda darse entre la imagen fotográfica y el objeto.

No planteamos este epígrafe con objeto de participar en esta apasionante polémica, por varias razones: primero, porque los diferentes planteamientos teóricos ya han estado presentes en nuestras reflexiones anteriores y volverán a aparecer en los capítulos siguientes (partes histórica y analítica de este trabajo); segundo, porque la polémica es suficientemente compleja y rica como para necesitar de un trabajo monográfico completo, que no estamos en disposición de abordar; y tercero, porque ya existe una espléndida síntesis sobre estos aspectos, realizada por el doctor Esparza, de la Universidad del País Vasco, en la que se apuesta decididamente por la consideración de la fotografía como huella, tesis desarrollada a partir de los trabajos de Phillipe Dubois y Jean-Marie Schaeffer, y con base en la semiótica peirceana y los estudios sobre fotografía de Roland Barthes[50]. Sin embargo, conviene que -al menos de forma superficial y muy sintética- reflexionemos sobre este asunto, aunque sólo sea para llevar el problema a nuestro terreno: el de la consideración de la fotografía como factor de mediación social.

---

[50] Nos referimos a J. R. Esparza: *Op. cit.*; a Phillipe Dubois: *Op. cit.*; y a Jean Marie Schaeffer: *Op. cit.* Tres trabajos que ya han sido citados en esta Tesis y que volverán a utilizarse repetidamente, dado que son textos de suma importancia que nos han servido de inspiración en diversos aspectos de este trabajo.

3.5.1.-La fotografía informativa como signo: icono, índice y símbolo.

Acabamos de ver que, a partir de Peirce, la naturaleza del signo icónico queda diferenciada por la relación entre el objeto representado y su representación. Así aparece la consideración de signo esencialmente *icónico*, cuando existe una relación de semejanza o analogía entre ellos; de *índice o huella*, cuando sólo existe una relación de efecto o causa (el ejemplo más claro y eficaz es precisamente el de la huella de un animal en la arena, que indicaría la existencia previa del ser que lo ha causado; o el de la sombra que anuncia la interposición de un objeto entre la luz y la superficie a la que se dirige la mirada); o de *símbolo*, cuando no existe más que relación arbitraria y convencional entre la idea abstracta representada y su representación (el ejemplo más obvio sería una señal de tráfico o el organigrama de una empresa). Hemos visto también que, a partir de la Primera Guerra Mundial, tras los estudios de la teoría de la percepción estética y de la semiología, es bastante habitual hablar de la *"crisis del concepto del iconismo"*, pues ya se considera que los signos icónicos, *"aún estando en muchos casos motivados por una relación de semejanza, no dejan nunca de estar sometidos a convenciones culturales"* [51], y habría que añadir también a arbitrarias convenciones sociales.

Por tanto, cuando hablamos de fotografía informativa, podemos preguntarnos si no deberíamos reformular de forma flexible la clasificación de Peirce, interpretando sus tres propuestas, no con carácter excluyente, sino con toda la relatividad posible que nos permita proponer que *toda fotografía informativa es a la vez un icono, un índice y un símbolo*. Su carácter icónico (realista) devendría de la consideración siguiente: aún aceptando la posibilidad de que existe la fotografía abstracta (exclusivamente indicial o simbólica), ésta no podría ser utilizada informativamente, pues perdería inmediatamente su estatuto informativo, su capacidad de ser utilizada para transmitir la interpretación de un acontecimiento, un hecho o una idea. Vayamos al caso límite: la presencia en un periódico de una fotografía completamente abstracta (sin semejanza perceptible -analogía evidente- con ninguna realidad objetiva): la macrofotografía de los extraños poros de la piel de un animal microscópico. La fotografía no es reconocible más que como un objeto

[51] Ver J. R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 146, que cita a Santos Zunzunegui.

estético o artístico y no informa de nada, aunque comunique un sentimiento perteneciente al universo estético del lector. Sin embargo, es imposible que la inclusión de esta fotografía sea meramente ornamental: la intención comunicativa será evidente (recordemos el epígrafe anterior) en el contexto. El pie que acompaña a la foto, el titular o el comentario textual otorgará estatuto icónico (de semejanza con la realidad) a la fotografía que parecía abstracta.

Su carácter indicial es también evidente: es huella de una impresión fotónica, denuncia la presencia "barthesiana" del objeto fotografiado que ha dejado sus trazos en el soporte fotoquímico. A diferencia de cualquier otro icono de fabricación manual, la fotografía -y con mayor razón la informativa- es sobre todo índice, en el estricto sentido de la clasificación de Peirce (motivado por el referente porque está afectado por él). Como señala Esparza, *"Las imágenes fotográficas no significan en si mismas, sino que lo hacen en función de la existencia de su objeto. Si el objeto de una fotografía no existiera, ésta perdería inmediatamente su estatuto de fotografía"* [52]. Como denuncia Barthes, *"Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa ha estado allí"* [53]. O, como matiza un "barthesiano" comentario de Edgar Morin: *"En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa..."* [54].

En el caso de la fotografía informativa, por lo que hemos deducido en el párrafo anterior, estaríamos siempre en presencia de lo que Schaeffer (*Op. cit.*), por extensión de la definición de Peirce, ha llamado "icono indicial". Esto es, un icono (siempre mantiene una relación de semejanza y analogía con algún objeto real) que es, fundamentalmente, huella (denuncia la incontestable presencia, en algún lugar del tiempo o del espacio, de lo que ha motivado el icono). Y este estatuto de icono indicial se constituirá en esencial en nuestro análisis de la evolución histórica del uso informativo de la fotografía, pues será

---

[52] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 208.

[53] R. Barthes: *Op. cit.* (1982) Pág. 136.

[54] Edgar Morin: *El cine o el hombre imaginario.* Pág. 25. Seix Barral. Barcelona, 1972.

lo que le asigne su carácter de testimonio, lo que consiga que la fotografía sea considerada tradicional y masivamente como una técnica informativa de carácter documental: *"Es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver)(...) la foto certifica, ratifica, autentifica"* [55]. Pero este estatuto de icono indicial nos planteará también la necesidad de analizar la polémica de la objetividad (subjetividad) fotográfica, polémica que venimos anunciando desde el comienzo de este trabajo y que no dependerá solamente de que se fotografíe una realidad "ficticia" o "montada para ser fotografiada", pues *"la imagen fotográfica modifica tanto las escenas tomadas de la realidad como las que son creadas. Cualquiera que sea la elección, la cámara fotográfica habla un lenguaje que le es propio"*[56].

Y ese lenguaje fotográfico es el que le otorga, al tiempo, su carácter de medio de expresión. Porque, *"el hecho es que hasta los más fervorosos defensores de la objetividad fotográfica reconocen unos ciertos márgenes de control por parte del operador que le permiten reaccionar de una forma distinta a como lo harían otros operadores ya así interpretar de una forma personal una determinada escena. Este repertorio de opciones introduce la posibilidad de expresión y para ello se requiere un lenguaje"* [57]. La fotografía como medio de expresión será precisamente nuestro punto de llegada en este epígrafe, pero también permite el análisis previo de la fotografía como símbolo, para completar correctamente la reflexión iniciada antes.

La fotografía informativa, lo hemos visto, remite a la realidad y habla de ella (signo icónico); remite a sí misma y a su génesis (signo indicial), pero también remite al fotógrafo (el operador de Fontcuberta) y denuncia o puede denunciar sus intenciones comunicativas. Pero, como señala Laín Entralgo: *"El animal no racional se comunica con*

---

[55] Phillipe Dubois: *Op. cit.* Pág. 67.

[56] Katherine Tweedie, citada por Marie Geneviève, en prólogo a *Catálogo del SIF 85*. Guadalajara. Junio de 1985. Volveremos sobre estos asuntos en los capítulos VIII y IX.

[57] J. Fontcuberta: *Op. cit.* Pág. 26.

sus congéneres sólo mediante signos: el ladrido del perro, el canto de la alondra. El animal humano (el único simbolizante y metafórico), en cambio, lo hace mediante símbolos y signos (...) Símbolo es una señal que no tiene porque ser directa y unívocamente expresiva como el signo, es una señal a la que cierta convención tácita ha atribuido varias significaciones posibles, de las cuales prevalece en cada ocasión la correspondiente a la intención de quien la emplea y a la situación en que se emplea" [58]. Es en la parte simbólica de la fotografía informativa donde se descubrirá la intención del operador y la situación (contexto, decíamos antes) comunicativa. De esa forma, la fotografía informativa, al tiempo que es una transformación de lo real, supone también una transferencia de significado que la imagen aporta a lo real que representa. Porque el icono indicial puede adquirir sentido mediante el uso de ciertas convenciones (códigos culturales), pero también puede otorgar significado a la realidad representada. Piénsese en el concepto de fotografía como "totem" y como sistema de apropiación de lo representado[59], o más sencillamente, como veremos en el capítulo VII, piénsese, por ejemplo, en esas fotografías que han quedado como símbolos de la barbarie (Vietnam) o de la paz (soldados portugueses con los fusiles adornados con rosas rojas), otorgando a una realidad concreta un valor de símbolo universal y atemporal.

3.5.2.-La fotografía como medio de comunicación.

Ya que estamos hablando de la capacidad expresiva y simbolizante de la fotografía informativa (en palabras de Román Gubern: *"... ese plus de información aportado por el proceso fotográfico, que excede a la que es capaz de comunicar la mera contemplación del modelo"* [60]), podemos también afirmar que la lectura de una fotografía no se detiene

---

[58] Pedro Laín Entralgo: *¿Qué es el hombre?*, en suplemento Futuro, diario *EL PAIS*, 12 de febrero de 1992.

[59] Ver Susan Sontag: *Sobre la fotografía.* Edhasa. Barcelona, 1981; y Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte.* Tomo III. Labor. Barcelona, 1985.

[60] Román Gubern: *Op. cit.* Pág. 66.

en el mero ejercicio de percepción visual que se opera en el sistema óptico del contemplador de la imagen, pues éste último debe, al mismo tiempo, descifrar el mensaje recibido, decodificar la información transmitida por la imagen fotográfica. Recurramos entonces al modelo de análisis propuesto por Roland Barthes[61], en el que se establecen dos niveles de compresión ("lectura") de la imagen fotográfica. Un primer nivel de denotación, en el que se identifica el objeto fotografiado y que se refiere, en suma, a la situación en la que la imagen fotográfica es representación analógica de algún modelo real (icono indicial, según la terminología empleada en el epígrafe anterior): *"La fotografía es un código, un lenguaje particularizador y singularizante. La fotografía es espejo, sombra, huella que representa de un modo visual la realidad singular"* [62]. Y un segundo nivel de connotación que se eleva a un plano simbólico (en oposición al plano informativo, según el autor) que se confunde con el plano de las evocaciones, en tanto que lo que aprende el lector de fotografías es que éstas no sólo hablan de individuos u objetos en su singularidad particular, sino que también -y probablemente con mayor énfasis- de los roles sociales de los individuos representados (marido, jefe, personaje político, etc.) y de las transferencias simbólicas de los objetos representados (barbarie, paz, etc, según lo ejemplos antes expuestos). En definitiva, y siguiendo el razonamiento "barthesiano", la imagen fotográfica comprende dos "analogons": en primer lugar, el que se define por un cierto grado de realismo (en tanto que existe parecido con el objeto visible) y que revela un código que es -en gran parte, sino exclusivamente- biológico o biopsicológico; y, en segundo lugar, el que se caracteriza por cierto grado de verosimilitud, en el que la referencia es situacional y de comportamiento (asumiendo un papel de contenido), que revela, por su parte, un código psico-social que evoluciona según le desarrollo de la historia cultural.

Y si en el primer nivel (el denotativo) reside y se asienta fundamentalmente la gran virtualidad informativa de la fotografía, en este segundo nivel (connotativo, social o situacional) residirá su capacidad como "medio" y como factor de mediación social. Debemos situarnos por tanto en un enfoque que privilegie la sociología de la comunicación

---

[61] Roland Barthes: *Retórica de la imagen*, en *Lo obvio y lo obtuso*. Págs. 29 a 49. Paidós. Barcelona, 1986.

[62] Gonzalo Peltzer: *Op. cit.* Pág. 35.

(ver epígrafe 3.4), pues estamos ante un modelo de comunicación clásico: un emisor (codificador primario) que observa la realidad visual y comunica mediante un mensaje icónico (un fragmento de esa realidad) una determinada interpretación, idea o sentimiento a un lector (receptor o espectador de la fotografía) mediante un canal artificial (el periódico), que conlleva una mediación técnica. Y en este proceso será imprescindible no olvidar y analizar también las condiciones de recepción: el contexto cultural e histórico donde se produce la lectura de la fotografía. La fotografía informativa debe ser considerada, recapitulando lo expuesto hasta ahora, como un medio técnico, como una tecnología (en el sentido de Marshall Mc Luhan de que un medio es también una tecnología) que capta una supuesta realidad y la traslada para que un espectador distante (en el espacio y en el tiempo) la contemple.

La fotografía informativa, publicada en la prensa, se instala entonces, en nuestra opinión, como un mediador social (técnico y comunicativo) entre una imagen original y una imagen percibida por el lector. En el transcurso ha pasado obviamente de una imagen real ("natural" o "retínica", ver epígrafe 3.1.) a una imagen tecnificada (la fotográfica, que ya hemos definido como un mosaico irregular de granos de plata, de signos estáticos...). La imagen así obtenida y posteriormente impresa (de nuevo tecnificada) no es evidentemente la imagen original, y probablemente (lo veremos) puede no tener nada que ver con ella. Ni la mediación técnica ni la comunicativa (mediación humana) son inocentes y durante el proceso -paso a paso- la imagen sufre una alteración y una manipulación[63] substancial de su significado. En definitiva, la información fotográfica -como cualquier otro medio de comunicación- es un proceso de codificaciones y recodificaciones de signos y señales; es un mediador social -de carácter acrónico e icónico-, en el sentido que le asigna Martin Serrano a este término: cuando la información que transmite no es exclusivamente un fin, sino un medio para configurar un mensaje (interpretación de la

[63] Cuando hablamos de manipulación con el mismo sentido que mediación humana, lo hacemos conscientemente. En nuestra opinión, toda comunicación por muy simple e inocente que sea está sometida a un determinado código comunicativo que posibilita la comprensión del mensaje. Por ello, como señalaba recientemente Salvador Pániker en una charla, "la comunicación es siempre una especial forma de 'contrato social', que admite someterse a códigos y convenciones: *la comunicación es siempre manipulación*".

realidad) determinado[64].

Estas tres características de la fotografía informativa -"proceso", mediador y de medio "acrónico" (ver nota 64)-, y el análisis de los códigos de los que participa el proceso fotográfico, serán precisamente las preocupaciones que dirigirán nuestras reflexiones en esta última parte del capítulo y que engarzarán con el análisis que proponemos en los últimos capítulos del trabajo (VIII y IX). Sin olvidar tampoco la dimensión socio-política que ocasiona la utilización mediadora de una técnica como la fotográfica que, aún hoy día, mantiene su halo de "reproductora objetiva de la realidad" y que puede confundir al lector sobre sus expectativas de "realidad" y "realidad medial", o hacer que el comunicador disfrace su mensaje para que el mundo se parezca cada vez más a su fotografía. Así lo analiza muy lúcidamente Fontcuberta: *"Cuando queremos recibir información correcta sobre la realidad y sus sucesos (...) necesitamos presumiblemente recibir información sin ser manipulados por las características del medio (...) Si nuestras expectativas referentes a "verdad" y "realidad" se han condicionado por haber aceptado las características de un medio específico como modelo de pensamiento, tenderemos a reducir nuestra habilidad general para diferenciar entre "realidad" y "código de comunicación". Así, podemos perder la habilidad de responder directamente a los sucesos, porque no los experimentaremos sino a través del filtraje de un código. Y a la inversa, estaremos cada vez más propensos a esperar que ciertas características de los medios de comunicación "ocurran" de verdad en la realidad"* [65].

---

[64] Ver Manuel Martin Serrano: *La mediación social.* Págs. 83 y siguientes. Akal. Madrid, 1977. El autor de este excelente texto sobre los "media index" (icónicos y sincrónicos) define como medio icónico *"a los que recurren a signos isomórficos respecto al referente"* y los diferencia así de los que él llama "abstractos". A su vez, define como medio acrónico a los que *"por su naturaleza o por su uso comunican su mensaje mediando un lapso de tiempo más o menos largo respecto al momento en el que existió o sucedió el referente"* y los diferencia así de los sincrónicos (*"que pueden comunicar su mensaje simultáneo a la existencia temporal del referente"*).

[65] J. Fontcuberta: *Op. cit.* Pág. 31.

3.6.-ACTO Y PROCESO FOTOGRAFICO.

Algunas páginas más atrás, apuntábamos la curiosa paradoja temporal que se produce en la fotografía, por su carácter de medio acrónico: su concreción en el momento en que la imagen latente se revela y desvela (en el futuro de la toma fotográfica) como huella de un pasado "real", de un acto que fue, que no volverá a ser, y cuya "existencia" estará en función de otro acto que se desarrollará en el futuro, con la visión de la fotografía: *"El fotógrafo vive el presente de su experiencia como el pasado de un acto futuro. Esto no es, habrá sido"* (ver nota 36). Una paradoja que tiene ciertos paralelismos con otra ya famosa y utilizada pedagógicamente en niveles educativos inferiores, para explicar la temporalidad de los dos momentos (o actos) de la escritura, medio también diacrónico y, evidentemente, visual: "El enunciado que en este momento estoy escribiendo es el que en este momento usted está leyendo".

Quizá con esas dos paradojas es como mejor se puede explicar la consideración de la fotografía como "acto", sólida base estructural de las recientes e interesante investigaciones sobre la fotografía como "index", realizadas por autores ya citados como Phillipe Dubois, Denis Roche, o Jean Marie Schaeffer[66]. Así, Dubois, tomando como punto de partida una bella afirmación de Denis Roche (*"Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar"*)[67], construye su teoría del acto fotográfico: *"... con la fotografía ya no nos resulta posible pensar en la imagen fuera del acto que la hace posible. La foto no es sólo una 'imagen' (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero 'acto' icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en 'acción', algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias, fuera del juego que la anima, sin hacer literalmente 'la prueba': algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una 'imagen-acto', pero sabiendo que ese 'acto' no se limita trivialmente al gesto de la producción propiamente dicha de la imagen*

---

[66] Phillipe Dubois: *Op. cit.*; Jean Marie Schaeffer: *Op. cit.*; y Denis Roche: *"Ecrit sur l'image. La disparition des lucioles (reflexions sur l'acte photographique)*. Editions de L'Etoile. Paris, 1982.

[67] Denis Roche: *Op. cit.* Pág. 73.

(el gesto de la 'toma') sino que incluye también el acto de su 'recepción' y de su 'contemplación'" [68]. Una teoría que implica la consideración de la fotografía como sujeto ontológicamente pragmático, que se produce en un acto genético especialmente singular por su mecánica de "sincronismo de creación"; pero también como *sujeto en marcha* (en acción), en proceso de existir plenamente sólo y cuando sea contemplado (leído) en otro acto (más o menos lejano en el tiempo y en el espacio, según se trate de un procedimiento técnico o de otro) que completará de forma definitiva *toda su enunciación.* Una idea que, de forma mucho más intuitiva y menos elaborada, fue expuesta años antes, en 1952, por el fotógrafo Henri Cartier-Bresson cuando, tras confesar que para él la fotografía *"es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia"*, sostiene su teoría del *"instante decisivo"* (acto) basada en los dos momentos claves (o tiempos fundamentales) de ese acto: el tiempo de apretar el disparador, la toma o congelación del instante; y la visión o primera lectura de la fotografía acabada, la rememoración del congelamiento[69].

En cualquier caso, la sólida hipótesis teórica de Phillipe Dubois le permite a este autor abordar el estudio de lo que el llama *lo fotográfico* como dispositivo teórico, como una categoría *"que no sea tanto estética como fundamentalmente epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con el ser y con el hacer"* .[70] Sin embargo, Dubois no pretende en ningún momento abordar el análisis de las fotografías como proceso, ni siquiera estudiar la realidad de los mensajes fotográficos. Por tanto, aún estando de acuerdo con su formulación teórica y utilizándola en determinados momentos de esta investigación, nuestro camino -tal como hemos establecido en este capítulo- deberá detenerse con mayor énfasis en lo que denominaremos "proceso fotográfico" y mensaje

---

[68] P. Dubois: *Op. cit.* Pág. 11.

[69] Henri Cartier-Bresson: *El instante decisivo*, en Joan Fontcuberta: *Estética Fotográfica.* Pág. 201. Blume. Barcelona, 1984.

[70] P. Dubois: *Op. cit.* Pág. 54.

fotográfico. Un complejo entramado de situaciones que en el caso de la fotografía informativa lleva además aparejado el estudio del proceso comunicativo: esto es, un primer proceso, incluso anterior al "acto de la toma" (preparación y decisión de estrategias); un segundo proceso que se desarrolla entre la toma y el "acto de la recepción" y que conlleva determinadas manipulaciones técnicas e informativas del mensaje: y otro proceso posterior incluso a la primera contemplación de la fotografía por el lector, que deberá analizar la decodificación y la evaluación del mensaje fotográfico transmitido en esos procesos.

Nuestro punto de vista ha sido el de considerar a la fotografía, y particularmente a la fotografía informativa, como medio de comunicación, por lo que deberíamos tratar de aplicar un modelo concreto de comunicación fotográfica. Recurrimos para ello, en primer lugar, a un amplio trabajo realizado por los doctores Lara y Perea cuyo punto de partida se sitúa en la consideración de que las imágenes materiales son las que permiten su difusión masiva al adquirir el carácter de vehículos de la comunicación visual: "... y *admiten además del impacto emocional que puedan producir, el análisis que ponga en evidencia no sólo la intencionalidad del realizador, sino los elementos que ha utilizado para conseguirla (...) Análisis posteriores pueden permitir, incluso, la evaluación global de un creador y su repercusión en la sociedad*" [71]. Partiendo de este planteamiento, que opta por el punto de vista comunicativo para abordar el estudio de las fotografías, y ampliando el modelo canónico de la comunicación (emisor-código-mensaje-código-receptor) con la inclusión del nuevo concepto de "actividad", el profesor Joaquín Perea -apoyándose teóricamente en Ludwig von Bertalanffy- construye, a la luz de la Teoría General de los Sistemas, un modelo jerárquico de las diferentes actividades que tiene lugar en el proceso comunicativo fotográfico[72]. Este modelo, que resumiremos ahora de forma superficial, nos puede ser válido, si extendemos algunas de esas actividades a las más propias de la comunicación informativa, para iniciar nuestro análisis del mensaje fotográfico en la prensa escrita y evaluar las distintas fases del proceso que pretendemos estudiar.

---

[71] Antonio Lara y Joaquín Perea: *Elaboración de un modelo de la Comunicación Visual* (inédito). Fundación Juan March. Madrid, 1980.

[72] Ver Joaquín Perea: *Op. cit.* (Tesis Doctoral, 1986), que apoya su trabajo en una revisión "fotográfica" de Ludwing von Bertalanffy: *Teoría general de los sistemas.* FCE. Madrid, 1976.

Con la metodología citada, el profesor Perea describe su ampliación del modelo canónico de la comunicación en niveles jerárquicos de actividades. Un primer nivel, general y compilador estaría delimitado por las tres actividades principales de la comunicación fotográfica, que coinciden con las categorías clásicas del modelo comunicativo: *generar* (actividad del emisor), *transmitir* (actividades técnicas del medio) y *recibir* (actividad del receptor). La virtud del modelo ideado por el doctor Perea es la subdivisión de cada una de estas tres actividades en otras subactividades, que van conformando los distintos niveles jerárquicos y aportando información específica de cómo se realiza el proceso.

Así, si la actividad *generar* comprende todos los aspectos que están relacionados con la producción del mensaje fotográfico, sus subactividades principales serán *proyectar* y *codificar* ese mensaje. A su vez, la actividad de *proyectar* comprenderá la de *definir los objetivos* (nosotros diríamos establecer las estrategias), la de *idear* el mensaje, la de *buscar los recursos* (técnicas y materiales), y la de *preparar el plan de trabajo.* Por su parte la de *codificar* comprenderá tres actividades importantes: *determinar la escena, componer y ejecutar*, en las que se desencadenará lo que en un epígrafe anterior señalábamos como la especificidad de la capacidad expresiva del medio fotográfico. Así, *determinar la escena* comprenderá a su vez la *localización* de la escena, buscando aquella que cumpla los requisitos establecidos por las estrategias; la *preparación de la escena* , estableciendo o no los elementos técnicos y humanos necesarios; y, por último, la *visualización* de la escena: una actividad compleja en la que el fotógrafo debe saber ver, mentalmente, cuál será el resultado de su trabajo, una vez que la realidad captada sea interpretada por los materiales sensibles y ópticos que utilice.

La actividad *componer* comprende, siempre según el profesor Perea, otras tres subactividades: *establecer la relación de la cámara con la escena; encuadrar e iluminar.* Actividades que conforman la última preparación técnica e informativa necesaria para la ejecución de la fotografía: en nuestra terminología (que será la que utilizaremos en los capítulos dedicados al análisis) estas actividades estarían relacionadas con los códigos del establecimiento del punto de vista sobre el acontecimiento, la angulación y la utilización de las ópticas que compongan el ángulo de visión, la selección de la cantidad de escena

a mostrar, la cercanía o lejanía sobre el sujeto y los códigos de iluminación. Por último, la actividad *ejecutar*, que completa la operación codificadora previa a la transmisión, comprendería tres actividades: *realización de la toma* (determinando la exposición previamente al "acto" fotográfico propiamente dicho, como antes lo definíamos siguiendo a Cartier-Bresson y a Dubois); la actividad *procesar*, que comprendería a su vez todas las actividades realizadas en el laboratorio con el material negativo (revelado, fijado, lavado y secado); y la actividad *copiar*, que comprendería las actividades del laboratorio para obtener la copia positiva (proyección en la ampliadora, exposición a la luz, y nuevo procesado del papel positivo, etc.)

La segunda fase del proceso, la actividad que el profesor Perea define como *transmitir*, es la que más diferencias presentaría con nuestros intereses, en tanto que a Perea sólo le interesa la transmisión, distribución y exhibición de la copia fotográfica y, en nuestra investigación, debemos hablar también de un nuevo proceso: el que convierte la copia fotográfica en una nueva matriz tramada que se utiliza para obtener un cliché fotográfico que permita su impresión y entintado y su difusión masiva a través de los medios de comunicación impresos. Por ello, al esquema de Perea (*reproducir: preparar matriz y hacer copias; difundir: distribuir y exhibir*) nosotros debemos añadir un nuevo proceso: seleccionar la imagen, tramar, preparar cliché, ponerlo en página, entintar e imprimir. Que nos obligará a un análisis de estos procesos por tener una influencia decisiva: no sólo por la inclusión de un nuevo canal físico en el proceso (el periódico), y no sólo porque la recepción de la fotografía no será directa sino a través de su reproducción, sino también porque en el proceso de diseño y puesta en página aparecerán nuevas operaciones significativas que habrá que tener muy en cuenta.

La última actividad propuesta por Perea, *recibir*, tiene como soporte al receptor y a su competencia icónica. El proceso es muy complejo y nos detendremos en su momento en tratar de comprenderlo con detalle. Por ahora, dejemos -para acabar este epígrafe- expuesto el esquema del profesor Perea. En este modelo, la actividad de *recibir* comprenderá dos subactividades: *decodificar* y *evaluar*. La primera de ellas comprenderá, según este análisis, las operaciones de *contemplar, traducir, relacionar e interpretar*; mientras que la segunda comprenderá las siguientes: *jerarquizar significados, almacenar*

y modificar la conducta. En cualquier caso, como acabamos de señalar, estas actividades son de una complejidad endiablada pues remiten a conceptos como ideología, emoción, percepción, actividad mental, etc, sobre las que no resulta fácil poner de acuerdo a las diferentes teorías que pretenden estudiarlos. Como veremos en el capítulo VIII, nuestra postura será menos ambiciosa y sólo trataremos de analizar el ya de por si complejo asunto de la competencia icónica del lector para asimilar el mensaje.

Pese a su aparente complejidad, el modelo propuesto por el profesor Perea nos será de suma utilidad en la parte analítica de esta Tesis, por permitirnos establecer una jerarquía de actividades que nos servirán de hilo conductor para nuestras propuestas.

3.7.-LOS CODIGOS DEL MENSAJE FOTOGRAFICO.

El propio título de este epígrafe ride homenaje a un artículo de Roland Barthes que ya citamos en el capítulo anterior: *El mensaje fotográfico*[73]. Somos conscientes de la importancia de este artículo para todas las investigaciones posteriores sobre la fotografía y no podemos dejar de señalar que la nuestra ha estado desde el principio profundamente inspirada en este legendario texto "barthesiano"; y que, sin ningún género de duda, nunca nos hubiéramos adentrado en ella sin la existencia previa del famoso artículo de 1961. Sin embargo, también es necesario realizar algunas objeciones a ciertas afirmaciones contenidas en él, pues pese a su lucidez Roland Barthes no sólo deja muchas cuestiones en el aire, sino que algunos de los caminos que sus análisis abren conducen a callejones sin salida, o al menos a laberintos de difícil recorrido. Probablemente el texto de Barthes contiene muchos menos errores de los que nosotros cometeremos en su reformulación; sin embargo, es necesario que nos arriesguemos a ello, aunque sólo sea como justificación de la propuesta que pretendemos realizar en esta investigación.

En nuestra opinión, y tras estudiar la lectura que de este artículo realiza Raúl Beceyro[74], el primer "error" de Barthes es no definir con precisión el objeto de estudio. Ciertamente, su primera frase (*"La fotografía de prensa es un mensaje"*) es una afirmación clara y concisa, con la que no podemos estar en desacuerdo, pues además es una de las hipótesis más seguras de nuestro trabajo. No obstante, la ambigüedad y la imprecisión de Barthes es no optar claramente por una de las dos perspectivas que abre su afirmación: estudiar la fotografía en general o la fotografía de prensa. Esto es, se detecta en su texto cierta imprecisión, pues en algunos momentos se refiere exclusivamente a la fotografía de prensa y en otros, excepcionaliza la fotografía de prensa de las reflexiones que advierte para la fotografía en general. Quizá lo que haya "fallado" en el enfoque "barthesiano" es no decantarse claramente -como creo que nosotros hemos hecho en esta Tesis- por un

---

[73] Roland Barthes: *El mensaje fotográfico*, en *Lo obvio y lo obtuso* (*Op. cit.*). Págs. 11 a 27. Todas la citas de Barthes que se reproducen en este epígrafe, salvo indicación contraria, se refieren a este texto y a estas páginas. Ahorramos así al lector una excesiva profusión de notas a pie de página.

[74] Raúl Beceyro: *Ensayos sobre fotografía*. Págs. 1 a 15. Arte y Libros S.A. México, DF, 1978.

enfoque sociológico: obviando las reflexiones sobre la fotografía en general o, al menos, dirigiendo esas reflexiones hacia el terreno elegido, esto es, hacia la utilización o el uso informativo de la fotografía (la fotografía periodística). El autor acaba sin embargo su artículo con otra rotunda afirmación, en este caso puramente sociológica: *"...paradoja que consiste en hacer un lenguaje de un objeto inerte y en transformar la incultura de un arte 'mecánico' en la más social de las instituciones"*. Y aquí es donde estamos plenamente de acuerdo con el semiólogo, pese a que éste haya dado un giro de 180 grados a su razonamiento para volver al mismo camino que inició en su primera frase: lo que analiza, ahora lo vemos más claro, es la fotografía de prensa, aunque durante más de diez folios, la magia de su lenguaje nos haya hecho caminar por otros derroteros. En cualquier caso, y resumiendo esta observación, la diferencia de perspectivas entre el análisis "barthesiano" y el que nosotros estamos haciendo es la siguiente: para el autor francés lo importante es descubrir las estructuras autónomas e íntimas de la fotografía; nosotros, en cambio, apostamos por el análisis de la utilización informativa de la fotografía, por su uso institucionalizado. Para Barthes, en definitiva, la que habla es la fotografía; para nosotros, es la ideología del proceso fotográfico informativo: el contexto.

Pero, la discrepancia más seria no es evidentemente esa, sino la siguiente propuesta inicial del importante artículo de Barthes: *"¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que trasmite la fotografía? Por definición, la escena en sí misma, lo real literal (...) Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: 'es un mensaje sin código'"*. Cuesta trabajo creer, tras lo que llevamos expuesto en este trabajo, que esa afirmación no se contradiga por ella misma. Si Barthes está hablando del puro acto de la exposición (la subactividad *exponer*, del esquema de Perea), esa afirmación tendría sentido, pues en el "acto" fotográfico (el momento de la pose, o el momento en el que se produce la transmisión luminosa del objeto fotografiado a la superficie sensible) podría hablarse de ausencia de código. Pero para afirmar que la fotografía es un "mensaje sin código" habría que suponer que el proceso fotográfico comienza en ese instante y no antes; y que culmina en ese instante y no después. En nuestro razonamiento, no sólo existe un antes y un después de ese acto, sino que precisamente lo importante, lo que confiere significación a la fotografía, lo que la materializa y la convierte en un objeto comunicativo, es la existencia de ese antes y ese después. Así lo ve también Dubois, que admite la discutida

afirmación de Barthes solamente en el preciso instante de la exposición: *"En efecto, antes y después de ese momento del registro 'natural' del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente 'culturales', codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (antes: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etc -todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; después: todas las elecciones que se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales (...) Es por tanto sólo entre dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada un puro acto-huella (un 'mensaje sin código'). Es ahí, pero solamente ahí, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un index casi puro"* [75]. La lucidez del análisis de Dubois nos sirve para dos cosas: por un lado nos introduce en el ámbito de los códigos, que veremos posteriormente; pero, por otro, nos confirma que cuando describíamos el modelo del sistema de actividades del proceso fotográfico, en el epígrafe anterior, no andábamos desencaminados: cada una de las actividades descritas (técnicas y humanas) conllevan una codificación, excepto, ya lo hemos visto, la de *exponer*.

Antes de abordar el análisis de los códigos del mensaje fotográfico, donde aparecerán también algunas discrepancias con Barthes, continuemos con nuestra peculiar lectura del texto "barthesiano". El autor de *El mensaje fotográfico* se pregunta *"¿Existen más mensajes sin código?. A primera vista, se diría que sí: precisamente, todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujo, pintura, cine, teatro. Pero en realidad todos esos mensajes despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje) un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como 'estilo' de la reproducción"* ¿Está negando con ello Barthes la posibilidad del 'estilo' fotográfico? ¿Está afirmando, a la vez, y de nuevo basándose en que lo único que transmite la fotografía es lo "real literal", que la fotografía no añade ningún valor significativo a lo real que representa y que sólo -como ahora veremos-

[75] P. Dubois: *Op. cit.* Pág. 49.

excepcionalmente puede acceder al campo de la connotación o al terreno de lo simbólico, como veíamos en un epígrafe anterior? Parece que sí, que esa es exactamente la opinión de Barthes. Sin embargo, a nuestro entender, como venimos manteniendo en este trabajo, ninguna fotografía -ni artística, ni de prensa- puede representar solamente lo denotado: *"Lo que un fotógrafo hace, al mostrar un objeto o un personaje (desde un punto de vista determinado) es producir cierto número de connotaciones, de significaciones que quedan ahí, para que el espectador las perciba"* [76]. Pensamos que toda fotografía denuncia a su autor, habla de sí misma hablando del estilo del autor. Pensamos además que no existe una función meramente referencial de la fotografía; nunca, ni siquiera en la fotografía de prensa, por más indicativa o descriptiva que pretenda ser y por más que el texto de acompañamiento se limite objetivamente a señalar. Por ello, no podemos estar de acuerdo tampoco con la afirmación del doctor Esparza sobre este aspecto: *"Pero si nos reducimos al campo de la fotografía periodística, como nos habíamos propuesto, sí podemos encontrar imágenes (en) las que la connotación no existe prácticamente: son aquellas cuya función es exclusivamente referencial y no pretenden significar connotativamente, sino sólo señalar indicialmente. Incluso el pie de foto que las acompaña refuerza esta función indicial, de señalamiento (por ejemplo: terrenos en los que se construirá la nueva fabrica de tal y tal). La única función comunicativa que desempeña esa imagen es la referencial. No pretende otra cosa que dar al lector una referencia geográfica de aquello sobre lo que se está hablando"* [77].

Admitir esa propuesta, esa transparencia referencial de algunas imágenes y de sus leyendas de acompañamiento sería como admitir la posibilidad de que esas imágenes no hubieran tenido un autor, que haya decidido previamente qué parte de la realidad fotografía, desde qué ángulo, con qué película...; es admitir la posibilidad de que la fotografía que sale del laboratorio no ha sido recuadrada, con ánimo de que su puesta en página sea más informativa o más estética...; y es, en definitiva, admitir la posibilidad de que cuando existe una comunicación (la publicación de esa fotografía) no existe aparejada

---

[76] **Raúl Beceyro**: *Op. cit.* **Pág. 14.**

[77] **J. R. Esparza**: *Op. cit.* **Págs. 250 y 251.**

una manipulación intencionada, una estrategia comunicativa: pero, repitiendo una proposición de Salvador Pániker (ver nota 63), *la comunicación es siempre manipulación.* Como tampoco podemos admitir la bella metáfora que propone Esparza sobre la transparencia de las fotografías de prensa: *"el paisaje visto a través de la ventanilla del tren: podemos ver directamente el paisaje, puesto que el cristal es transparente, pero al mismo tiempo podemos ver el paisaje a través del cristal, y entonces percibimos al mismo tiempo el paisaje y el vidrio que nos separa de él"* [78]. La metáfora es acertada en un punto: vemos el paisaje (lo real) a la vez que vemos el vidrio (el medio). Pero yerra en el que para nosotros es más importante: el vidrio nunca es transparente o, al menos, siempre está sucio, borroso, tiene la marca técnica y humana de la mediación. Y, probablemente, y ésta es una de las hipótesis que este trabajo pretende dejar clara, no sólo por los "ruidos" naturales de toda comunicación, sino porque el vidrio (el autor o el medio que utiliza la fotografía) se da a ver mucho más que el paisaje, la mayoría de las veces. Porque seguramente, como señala Martín Serrano, *"el mensaje no es el medio, como cree Mc Luhan; sino el código, como afirma Levi Straus"* [79].

Barthes, por su parte, sale del atolladero, aunque sea a trompicones, pues al menos en el orden práctico considera imposible la condición puramente denotativa de la imagen fotográfica. Pero su afirmación no tiene la rotundidad de las anteriores: *"De hecho existe una elevada posibilidad de que el mensaje fotográfico, o al menos el mensaje de prensa, esté también connotado"*. Una connotación que Barthes acepta caracterizada por su historicidad, por su pertenencia a una época o periodo concreto, *"en definitiva, por una reserva de estereotipos"*. Aquí, de nuevo, el autor da en la clave; como antes decíamos cuando añade a su razonamiento la vertiente sociológica e ideológica. Sin embargo, enseguida vuelve a las andadas: *"En suma, la fotografía sería la única estructura de la información"* -se refiere a estructuras culturales o culturizadas y no operacionales- *"que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje denotado"*. Y páginas más allá, quizá justificándose, dice: *"al hombre le gustan los signos y le gustan los signos*

---

[78] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 254.

[79] M. Martín Serrano: *Op. cit.* Pág. 158.

claros". Y aquí está a nuestro entender la clave del asunto: Barthes reconoce que al hombre le gustan los signos claros, pero no se atreve a reconocer que es a nuestra sociedad a la que más le interesa que los hombres interpreten los signos (denotativamente) como si trataran de los objetos mismos que representan. Como denuncia, arriesgándose a entrar decididamente en la vertiente ideológica, Martin Serrano: *"La sociedad de consumo de masas es infinitamente más generosa en la distribución de los signos que en la distribución de los bienes"* [80].

Aquí entonces, en la utilización informativa de la fotografía -con todo su halo de mensaje denotado- en la prensa escrita y en la sociedad actual, es donde debemos enclavar el análisis de los códigos del mensaje, de los elementos intencionales y connotativos de la fotografía informativa, y de la incidencia del texto en la imagen (aquí si que el análisis barthesiano es nítido, lúcido y claro). Pero lo haremos, no tanto como lo hace Barthes, considerando la connotación como un elemento añadido a un primer mensaje que es simple denotación, sino desde el punto de vista que expresábamos antes: en la fotografía de prensa, en el proceso informativo fotográfico que antes describíamos, no hay, propiamente hablando, denotación, todo es connotación dado que existe una intención estratégicamente comunicativa que comienza mucho antes del "acto" fotográfico y culmina mucho después.

Por tanto, debemos continuar analizando los códigos intencionales de la fotografía sin detenernos solamente en los propuestos por Barthes (*elección, tratamiento técnico, encuadre y puesta en página*, que luego traduce en lo que él llama "términos estructurales" por *trucaje, pose, objeto, fotogenia, esteticismo y sintaxis*), pues aunque éstos sean válidos (revisándolos con minuciosidad advertimos que señalan consecuencias importantes para la significación del mensaje fotográfico), no son en nuestra opinión suficientes. Tampoco lo haremos distinguiendo netamente, como han hecho otros autores, entre códigos prefotográficos, fotográficos y postfotográficos[81], pues pese a que también puede ser

[80] M. Martin Serrano: *Op. cit.* Pág. 122.

[81] Ver J. R. Esparza: *Op. cit.* Capítulo VI.

válida esa taxonomía, tampoco nos parece suficiente, en tanto que vuelve a separar, en el proceso informativo-fotográfico, lo que nosotros creemos que es un proceso continuo que no debe clasificarse de esa forma. Lo haremos desde el punto de vista del proceso analizado en el epígrafe anterior, pues en cada una de las actividades y subactividades descritas (que conforman la globalidad del proceso), se produce una manipulación (intencionada o no; técnica o humana) que afecta profundamente a la significación del mensaje.

Por tanto, cuando en el capítulo IX establezcamos los elementos que conforman la parcialidad del testimonio fotográfico-informativo lo haremos teniendo en cuenta el proceso descrito en el epígrafe anterior y, además, la sistematización de códigos visuales que realiza el doctor Cebrián Herreros, en la que tiene en cuenta no sólo los códigos técnicos del medio empleado (en nuestro caso la fotografía), sino también los códigos visuales de la realidad informativa y los códigos sociales, culturales y estéticos. Esta sistematización, que reproduciremos aquí de forma parcial (recogiendo sólo los que nos sean de interés para nuestro análisis), puede consultarse completa en su obra *Fundamentos de la Teoría y Técnica de la Información Audiovisual*[82]:

A. Códigos visuales de la realidad informativa:
   - a.1. Semiótica de los objetos o de la naturaleza física
   - a.2. Zoosemiótica visual: códigos de cada especie y de las relaciones que mantiene con las demás
   - a.3. Semiótica de la realidad visual humana
   - a.4. Códigos de la transformación cultural de la naturaleza a lo largo de la historia
   - a.5. Códigos de los hechos desencadenantes del suceso

B. Códigos visuales de los comportamientos sociales, éticos, estéticos, políticos, etc.
   - b.1. Códigos de la actitud antes los hechos, ante la vida: éticos, políticos, etc.
   - b.2. Códigos de transformación estética: icónicos (representativos), iconológicos

[82] Mariano Cebrián Herreros: *Fundamentos de la Teoría y Técnica de la Información Audiovisual.* Págs. 163 a 168. Mezquita. Madrid, 1983. No revisamos aquí la terminología del doctor Cebrián pues, aunque no será exactamente la que sigamos usando, es fácil detectar los paralelismos conceptuales entre ambas.

(convencionales) e iconográficos (simbólicos)

b.3. Códigos de la plástica de las imágenes bidimensionales

b.4. Códigos de la puesta en escena: escenográficos, *fisonomías de personajes*, gestuales, expresividad, etc.

b.5. Códigos de imágenes fijas con texto escrito de acompañamiento

b.6. Códigos de la prensa gráfica: combinación de textos e imágenes, puesta en página, etc.

C. Códigos visuales debidos a la mediación técnica:

c.1. Códigos de los objetivos

c.2. Códigos de transformación técnica e intensificación expresiva.

c.3. Códigos de laboratorio: revelado, copiado, etc.

c.4. Códigos de iluminación

c.5. Códigos de planos según tamaño: fragmentación, aumento, empequeñecimiento, profundidad de campo, etc.

Por su parte, Albert Plécy[83] establece una particular clasificación de los códigos que intervienen en la construcción del mensaje fotográfico, en su utilización específica para la prensa escrita. La exposición del autor francés es más reduccionista que la del doctor Cebrián, pero nos es muy válida en tanto que utiliza la terminología que nosotros venimos empleando y que agrupa estos códigos en cinco claras categorías o grupos que facilitan el análisis:

1. Códigos de tratamiento: reencuadres y modificaciones de negativos, búsqueda de contrastes, respeto o eliminación de detalles, atenuación o potenciación de las zonas luminosas, etc.

2. Códigos ópticos: elección de la película a emplear, filtros, objetivos, iluminación artificial, velocidad de obturación, etc.

---

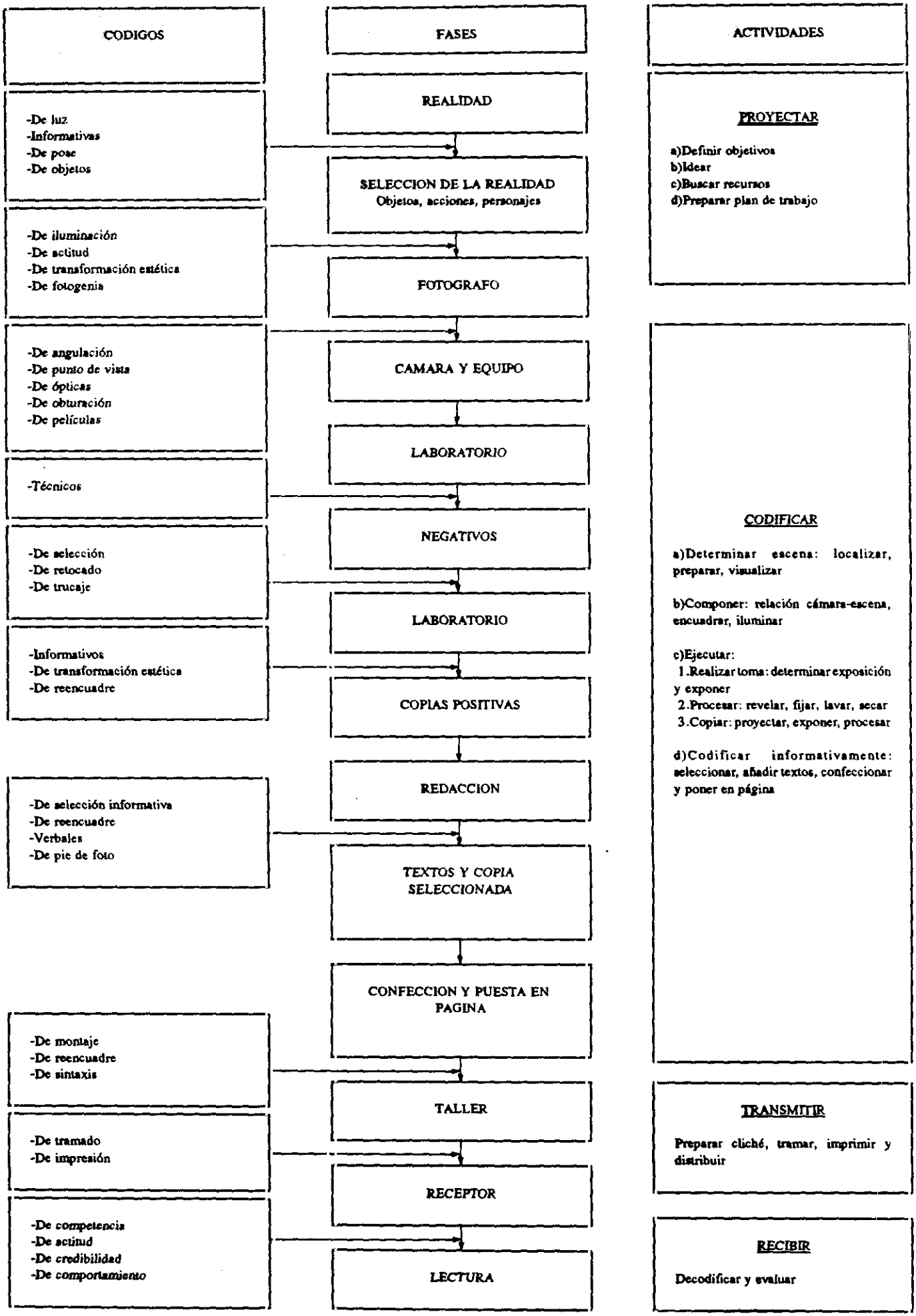
[83] Albert Plécy: *Grammaire élémentaire de l'image*. Marabout Université. Verviers/Paris, 1971.

3. Códigos de encuadre y puesta en página: reencuadres de la copia positiva, sintaxis y montaje de la imagen con el texto de acompañamiento y con el resto de los recursos visuales, etc. Para Plécy estos son los medios más eficaces del tratamiento informativo de la fotografía, dado que el aspecto visual de una publicación no sólo es casual, sino que está absolutamente condicionado por la estrategia informativa.

4. Códigos verbales: textos informativos o de opinión a los que la imagen acompaña; y leyendas o pies de fotos que completan, apoyan o cambian la información transmitida por la fotografía. Para su estudio, Plécy se apoya en las teorías "barthesianas" de "anclaje" y "relevo", como nosotros haremos en su momento, y en las seis funciones (referencial, emotiva, connotativa, estética, práctica y metalingüística) definidas por Jakobson.

5. Códigos socioculturales: más reduccionista que nosotros y que el doctor Cebrián, Plécy agrupa aquí tanto los códigos históricos de transformación visual, como la semiótica de los objetos, los de la estrategia informativa del fotógrafo o el medio y los de competencia y comprensión del lector.

Por lo tanto, para establecer definitivamente el tipo de análisis que debemos realizar y teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, podemos diseñar el esquema teórico del proceso fotográfico informativo. Nuestra propuesta, que contempla tanto los códigos propuestos por Barthes, como los que proponen Cebrián y Plécy, y que añade la continuidad del análisis de actividades estudiada por Perea, quedaría esquematizada de la siguiente forma:


CODIGOS
FASES
ACTIVIDADES
REALIDAD
-De luz
-Informativas
-De pose
-De objetos
SELECCION DE LA REALIDAD
Objetos, acciones, personajes
PROYECTAR
a)Definir objetivos
b)Idear
c)Buscar recursos
d)Preparar plan de trabajo
-De iluminación
-De actitud
-De transformación estética
-De fotogenia
FOTOGRAFO
-De angulación
-De punto de vista
-De ópticas
-De obturación
-De películas
CAMARA Y EQUIPO
LABORATORIO
-Técnicos
NEGATIVOS
-De selección
-De retocado
-De trucaje
LABORATORIO
-Informativos
-De transformación estética
-De reencuadre
COPIAS POSITIVAS
CODIFICAR
a)Determinar escena: localizar, preparar, visualizar
b)Componer: relación cámara-escena, encuadrar, iluminar
c)Ejecutar:
1.Realizar toma: determinar exposición y exponer
2.Procesar: revelar, fijar, lavar, secar
3.Copiar: proyectar, exponer, procesar
d)Codificar informativamente: seleccionar, añadir textos, confeccionar y poner en página
REDACCION
-De selección informativa
-De reencuadre
-Verbales
-De pie de foto
TEXTOS Y COPIA SELECCIONADA
CONFECCION Y PUESTA EN PAGINA
-De montaje
-De reencuadre
-De sintaxis
TALLER
TRANSMITIR
Preparar cliché, tramar, imprimir y distribuir
-De tramado
-De impresión
RECEPTOR
-De competencia
-De actitud
-De credibilidad
-De comportamiento
LECTURA
RECIBIR
Decodificar y evaluar

PARTE SEGUNDA

4

LOS COMIENZOS: EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA REALIDAD

4.1.-DE NIEPCE A FOX TALBOT: LA FOTOGRAFIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

4.1.1.-La invención de la fotografía y la sociedad de 1830.

4.1.2.-La extensión del daguerrotipo y su relación con la pintura.

4.2.-METODOS DE IMPRESION DE LA IMAGEN Y PRIMEROS INTENTOS DE REPRODUCCION FOTOMECANICA.

4.3.-LA FOTOGRAFIA VIAJERA: UNA VENTANA ABIERTA AL MUNDO.

4.3.1.-Las publicaciones fotográficas pioneras.

4.3.2.-Los primitivos "reporteros gráficos" y su relación con la prensa de la época.

"No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía -se ha dicho- será el analfabeto del futuro. ¿Pero es que es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus imágenes? ¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? Son estas cuestiones en las que la distancia de 90 años que nos separan de la daguerrotipia se descarga de sus tensiones históricas. En la reverberación de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan intangibles, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos."

Walter Benjamin

4.1.-DE NIEPCE A FOX TALBOT: LA FOTOGRAFIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

Aunque el invento de la fotografía no se hará público hasta 1839, hay que situar en 1826 la fecha del primer registro no pictórico de una parte naturaleza, cuando Joseph-Nicéphore Niepce -un inquieto ilustrado de origen aristocrático y frustrado inventor de variopintos artilugios mecánicos- expone durante más de ocho horas una placa de cobre sensibilizado desde la ventana de su casa de campo de Gras, en la aldea francesa de Saint Loup de Varenne. Posiblemente, el inventor francés no pretendiera entonces transportar la realidad a la escala del soporte empleado, ni siquiera esa imagen defectuosa y poco clara del confuso entramado de paisajes y tejados que se divisaba desde su ventana podría ser hoy día considerada -pese a la sorprendente precisión que tendría para los coetáneos de Niepce- una verdadera muestra de la realidad.

Sin embargo, algo realmente importante estaba sucediendo aquel lejano día: por primera vez, como apunta con rigor el crítico cinematográfico André Bazin[1] , entre la realidad y su representación (entre la imagen y su referente) no se interpone ningún "sujeto", sólo el aparato mecánico (el objeto) está presente. El "grito de la luz" había sido definitivamente captado por el hombre, pero además con un aliciente inesperado y profundo: sin que esa "captación" sea más que un mero registro, obviando la "subjetividad" del hombre o, al menos, convirtiéndole en la "objetividad" de la maquinaria. La conjunción de tres factores habían obrado el milagro: dos principios físico-químicos (la cámara oscura y el ennegrecimiento de las sales de plata por la acción de la luz), conocidos ya desde más de cien años antes, y un principio perceptivo-cultural (la aplicación de la perspectiva geométrica), que ya había cambiado la forma de representar la realidad tridimensional en soportes bidimensionales. Como apunta José Ramón Esparza en un trabajo reciente[2] , un milagro que se produce con retraso, pues el descubrimiento

---

[1] Ver André Bazin: *Ontología de la imagen fotográfica.* Págs. 17 a 23. En *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1966.

[2] Ver José Ramón Esparza: *Virtualidades informativas de la imagen fotográfica.* Capítulo II. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1989.

de lo que luego denominaremos daguerrotipo fue, en palabras de este investigador,"un invento tardío", que la sociedad podría haber desarrollado con mucha antelación si hubiera estado preparada para ello; opinión en la que coincide con Bernard Marbot, que señala: *"Si la fotografía no apareció hasta el siglo XIX, no se debe a la dispersión de las piezas del rompecabezas entre pintores y científicos, matemáticos y químicos, ni a la impotencia de la imaginación para fecundar el saber técnico existente. Simplemente, la sociedad (se refiere a las sociedades de los siglos XVII y XVIII) no estaba preparada para recibirla..."* [3]

.

Dos ideas quedan ya apuntadas en esta pequeña reflexión introductoria a un epígrafe que intenta matizar la importancia del descubrimiento de lo que luego llamaremos "fotografía" y de su balbuciente desarrollo en la primera mitad del siglo XIX: por un lado, el concepto de imagen obtenida mecánicamente, que debemos asociarla a conceptos filosóficos, históricos y psicológicos, tanto por lo que tiene de novedad en la historia de la humanidad, como por lo que significa respecto a las nuevas maneras de "ver" y "percibir" la realidad; por otro, evidentemente, la concepción sociológica que es necesario tener en cuenta cuando se reflexiona sobre la relación osmótica entre una invención de la importancia de la que estamos estudiando con la sociedad en la que ese invento se desarrolla. Y, en el caso de la fotografía, es importante significar, antes de nada, como lo hace Lemagny, que si bien otras muchas invenciones de la humanidad pasaron al principio inadvertidas, el daguerrotipo *"desde el primer momento fue celebrado como un acontecimiento histórico y se popularizó con sorprendente celeridad"* [4].

Sin embargo, los experimentos de Niepce y la popularización de los artísticos procedimientos de Daguerre no son sino un paso intermedio entre los medios de representación tradicionales y el proceso específicamente fotográfico, que es el que a nosotros nos puede interesar, desde el punto de vista de nuestra investigación, por su capacidad informativa y por la posibilidad de utilización en los medios de comunicación.

---

[3] Bernard Marbot: *El camino hacia el descubrimiento (antes de 1939).* En J. Claude Lemagny y André Rouillé (Eds.): *Historia de la fotografía.* Pág. 15. Alcor. Barcelona, 1988.

[4] Jean Claude Lemagny: *Op. cit.* Pág. 9.

Puesto que estos procedimientos pioneros, aunque constituyen ya lo que podríamos denominar sistemas fotoquímicos de producción de imágenes, continúan proporcionando una imagen única, similar a la de los procedimientos artístico-manuales precedentes: y este carácter de "unicidad" impide considerar al daguerrotipo como un sistema de producción masiva.

Será por tanto necesario introducir un nuevo factor de estudio y análisis: el concepto de reproductibilidad, directamente entroncado con los aspectos del desarrollo tecnológico del invento de Niepce. Y junto a este concepto aparecerán inevitablemente los de estética (unicidad de la obra artística prefotográfica) frente a utilitarismo y multiplicidad de la obra fotográfica: la pérdida del "aura" de la obra artística que, según los lúcidos argumentos del filósofo alemán Walter Benjamin, se producirá en la *"época de la reproductibilidad mecánica"* [5]. Sin pretender caer en la falacia de plantear la evolución de la fotografía (o de los procedimientos prefotográficos) como una lucha más o menos dicotómica entre la búsqueda del esteticismo (la tendencia de la fotografía como procedimiento artístico directamente vinculado a las Bellas Artes) y la búsqueda del utilitarismo (veracidad, documentalidad y reproductibilidad), sí se convertirá en necesario matizar también estos aspectos, pues como ha planteado Francesca Alinovi el nacimiento de la fotografía y todo su desarrollo histórico posterior se fundan sobre el extraño equívoco que tiene que ver con su doble naturaleza de "arte mecánico": por una parte, "instrumento preciso e infalible"; y, por otra, tan inexacto y falso como el resto de los procedimientos artísticos.

Por tanto, antes de comenzar nuestro análisis sobre este invento (curiosa forma híbrida entre "arte-exacto" y "ciencia-artística" y sin equivalencia ninguna en la historia del pensamiento occidental), será necesario realizar algunas matizaciones, pues la historia de la fotografía, aunque todavía corta (poco más de ciento cincuenta años), es suficientemente rica, múltiple y compleja como para mostrarse muy cautos cuando se pretende hablar de su nacimiento y desarrollo. En primer lugar, conviene señalar que

---

[5] Ver Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica.* En *Discursos interrumpidos.* (Tomo I). Taurus. Madrid, 1982.

hemos venido utilizando el término fotografía desde el inicio de nuestra disertación, para referirnos con él a todos los procedimientos a partir de los experimentos de Niepce en 1816, a pesar de que la acuñación oficial de este término es muy posterior[6]. La razón es evidente y tiene por objeto el simplificar la terminología a emplear; por ello, sólo denominaremos a los diversos inventos prefotográficos con sus denominaciones específicas: heliografía, daguerrotipo, calotipo etc., cuando se hable particularmente de ellos, dejando el más amplio -y, en un principio, incorrecto- de fotografía para referirnos a todos los procedimientos generales de fijación de una imagen por sensibilización a la luz. Esta primera matización es importante pues, como se verá más tarde, son muchos los autores que sólo consideran la existencia de la fotografía como tal a partir del descubrimiento del colodión húmedo, en 1851.

En segundo lugar es necesario establecer y delimitar correctamente el centro de atención respecto al amplio tema a tratar, pues -como antes señalábamos- pretender un análisis exhaustivo o enciclopédico en un asunto de tal magnitud resultaría tan ilusorio como ingenuo. Por las características específicas de este trabajo, vinculado fundamentalmente a la fotografía documental y a su uso informativo como componente esencial de los "media", no nos detendremos excesivamente en los aspectos tecnológicos de los procedimientos pioneros, para fijar más nuestro punto de vista en la capacidad de multiplicación de la imagen fotográfica. Por ello, todo lo relacionado con los pioneros se centrará más en algunos aspectos sociales y en su relación con el arte de la época, puesto que, como se verá en el capítulo siguiente, la aparición de las revistas ilustradas es casi contemporánea a la aparición de los primitivos procedimientos fotográficos; y, por tanto, nos interesará más destacar la aceptación de las nuevas técnicas por la sociedad de la época, así como su relación con los artistas e ilustradores, que eran quienes preparaban los originales que posteriormente iban a ser reproducidos, en forma de grabados, en las revistas.

---

[6] Luis Gutiérrez Espada propone a John Herschel (1792-1871) como el acuñador de la moderna terminología: fotografía, positivo, negativo, instantánea, etc, en 1853. (*Historia de los medios audiovisuales (1838-1926).* Pág. 114. Pirámide. Madrid, 1979). Por su parte M. Loup Sougez, además de citar también a Herschel como introductor del término "fotografía" en una comunicación a la Royal Society de Londres en 1939, señala este hecho en contra de las reivindicaciones de los historiadores franceses que hacen remontar el origen de esta palabra a 1836 (*Historia de la fotografía.* Pág. 97. Cátedra. Madrid, 1981).

Por ello, los epígrafes siguientes se han estructurado de forma que maticen primordialmente aquellos aspectos de los primeros años de la fotografía que tengan más coincidencias con los intereses de nuestra investigación, obviando por supuesto otros muchos que también podían haber sido considerados en trabajos más amplios sobre este importante descubrimiento; y de forma que se centren precisamente en el período comprendido entre los primeros experimentos de Niepce y el momento de la aparición del colodión húmedo, primer procedimiento verdaderamente significativo y que marcará los treinta primeros años de la fotografía tal y como ahora la consideramos (1851-1880).

4.1.1.-La invención de la fotografía y la sociedad de 1830.

> *"Querer fijar fugaces espejismos no es sólo cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, sino que desearlo meramente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos"* [7].

La elección de este apocalíptico texto aparecido en un periódico alemán de 1839, pocos meses después de hacerse público el descubrimiento del daguerrotipo, no es gratuita. Es cierto que no representa en absoluto, como veremos posteriormente, el sentir general de la sociedad del primer tercio del siglo XIX; pero indudablemente coincidiría con la opinión de determinados sectores que rechazaron plenamente una invención que revolucionaría, no sólo las artes gráficas y los medios de comunicación decimonónicos,

---

[7] Texto aparecido originalmente en el periódico *Der Leipziger Stadtanzeiger*, año 1839. Citado por Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*. En *Discursos interrumpidos*. Pág. 64. También citan este texto: Sougez: *Op. cit.* Pág. 81; Giséle Freund: *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Madrid, 1976; H. y A. Gerhsheim: *Historia gráfica de la fotografía*. Omega. Barcelona, 1977. Y otros muchos autores.

sino hasta los modos de ver y estudiar el arte anterior. Es cierto también que son mucho más numerosos los textos de alabanza del descubrimiento que aparecen en los periódicos y revistas de la época -volcados a la divulgación científica la mayoría de ellos-, pero un texto como el escogido podía hacer presumir que la sociedad de 1830 no estaba preparada para recibir una invención que utilizaba procedimientos que podían interpretarse como "mágicos" y pretendía fijar "la imagen divina". Pues, como señala Barret, "la fotografía tiene algo de milagro"; evidentemente, el propio hecho de evitar el intermediario humano (pintor o dibujante) entre la realidad y su reproducción, otorgaba a la primitiva máquina fotográfica cierta categoría de artefacto mágico, sobre todo si tenemos en cuenta que, en esa época, es el aparato, y no el fotógrafo, el verdadero protagonista de los resultados: *"raramente el fotógrafo tiene entonces el sentimiento de hacer una obra personal, atiende a la calidad de su trabajo pero cede el mérito principal de la obra realizada al aparato que tiene el maravilloso poder de fijar la imagen"* [8].

Sin embargo, como antes anunciábamos, tanto la comunidad científica, como la sociedad en general -que acepta rápidamente el invento-, se encuentran preparadas para recibir la novedad, al contrario que las sociedades de un siglo o dos antes. Un hecho lo corrobora: tan pronto como la fotografía pasó a ser del dominio público -inmediatamente después de las comunicaciones oficiales a las academias francesas de las Artes y de las Ciencias-, surgen inventores en distintos países que reclamaban, simultáneamente, y con experimentos de indudable rigor, el mérito de la invención; es fácil entonces inclinarse, como lo hace M.Loup Sougez, por el punto de vista de los historiadores anglosajones Newhall y Gersnheim, para quienes *"la idea de la imagen fotográfica rondaba los espíritus de aquel entonces, existiendo en consecuencia varios investigadores que buscaban al tiempo más o menos lo mismo"* [9].

Quizá lo que los máximos detractores de la fotografía, que de forma muy reduccionista hemos representado en los redactores del texto del *Der Leipziger*

---

[8] André Barret: *Les premiers reporters photographes, 1848-1914.* Pág. 14. André Barret (Trésor de la photographie). Paris, 1977.

[9] M. Loup Sougez: *Op. cit.* Pág. 66.

Stadtanzeiger, temieran más, al margen de otras motivaciones metafísicas o religiosas, fuera la posible democratización con la que la nueva técnica contaminaría el mundo artístico del romanticismo, al abaratar y poner en manos de la burguesía y las clases medias la reproducción fiel de la realidad, hasta entonces patrimonio exclusivo de la aristocracia[10].

Pero, si hablamos de reproducción fiel de la realidad no es sólo por las condiciones intrínsecas del nuevo medio fotográfico, sino porque la sociedad que comienza a industrializarse y que se caracteriza por su "hambre de realidad" ya ha hecho tomar ese camino a la pintura naturalista y a los retratistas miniaturistas; como indica Alsina Munné: *"En consecuencia la fotografía vino a satisfacer la demanda de imágenes, especialmente de retratos realistas, en un momento en el que la precisión de captar lo concreto en el espacio y en el tiempo se manifestaba con singular intensidad"* [11]. Por lo que no es disparatado pensar, como lo hace Kracauer, que *"la fotografía nació bajo una buena estrella, ya que apareció en un momento en el que el terreno estaba bien preparado para ella"* [12]; hecho corroborado también por el simple dato estadístico de que, alrededor de 1950, el ochenta por ciento de los miniaturistas censados en los diversos países europeos figurarán también como fotógrafos. La fotografía es por tanto casi una necesidad para la sociedad de la primera mitad del siglo XIX. Una sociedad que se desarrolla fundamentalmente en la ciudad y que, como señalan Rouillé y Marbot, precisa de un método de representación de la realidad más acorde con su capacidad de industrialización[13].

---

[10] Todos los aspectos relacionados con la democratización del mundo del arte por la aparición de la fotografía pueden ser estudiados, entre otros autores, en Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte.* Cátedra. Madrid, 1976. Ramón Esparza, en *Op. cit.*, señala también que *"en las críticas a la fotografía hay, además, una preocupación social, que puede ser vista, si se adopta este criterio, como una preocupación de clase".*

[11] H. Alsina Muné: *Historia de la fotografía.* Producciones Editoriales del Nordeste. Barcelona, 1954.

[12] Siegfried Kracauer: *Teoría del cine.* Pág. 23. Paidós. Barcelona, 1989.

[13] Ver Bernard Marbot. En Lemagny y Rouillé: *Op. cit.*

"Toda invención -señala Freund- *está condicionada en parte por una serie de experiencias anteriores y en parte por las necesidades de la sociedad"* [14]. Las linternas mágicas, los dioramas, iluminadores de estampas, etc, citados por los historiadores de los procedimientos prefotográficos, eran espectáculos y divertimientos a los que ya estaba acostumbrada la sociedad urbana de los primeros años del siglo XIX. En cuanto a los antecendentes experimentales, que van a dar lugar al nacimiento de la fotografía, podemos considerarlos, como vimos en la introducción, tan lejanos en el tiempo como para pensar en un cierto retraso en el advenimiento de la técnica fotográfica. Tanto los antecedentes físicos, pues los pintores italianos del Renacimiento ya habían desarrollado con bastante perfección las lentes de sus cámaras oscuras; como los fotoquímicos, pues el alemán Johan Heinrich Schultze ya había descubierto en 1725 la capacidad de las sales de plata para ennegrecerse por acción de la luz.

El primero que logró fijar con procedimientos químicos una imagen obtenida en la cámara oscura fue Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833); y es curioso que fuera precisamente su incapacidad para el dibujo lo que llevó a este ingenioso inventor y litógrafo a lograr, en 1816, la primera imagen fijada en un negativo sobre papel. Con estos primeros resultados, Niepce, preocupado por realizar pruebas litográficas, y ante la dificultad de encontrar piedras apropiadas en su aislamiento provinciano de la Borgoña francesa, reemplaza las *"piedras por placas de metal y el lápiz por la luz solar"* [15]. La continuidad de los experimentos "heliográficos" de Niepce, hasta la realización en 1826 de su famosa y más antigua fotografía conocida -*Punto de vista desde la ventana del Gras*[16]- resultan fácilmente rastreables por la correspondencia que mantiene con su hermano Claude, también inventor y que se había trasladado a París, años antes, para

[14] Giséle Freund: *Op. cit.* Pág. 26.

[15] Giséle Freund: *Op. cit.* Pág. 27.

[16] Reproducida, entre otros, por Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía.* Pág 15. Gustavo Gili. Barcelona, 1983. Según este autor, la imagen fue tomada sobre placa de metal recubierta de asfalto fotosensible tras ocho horas de exposición.

desarrollar un primitivo prototipo de motor de barco[17]. Pero los denodados esfuerzos de un inventor provinciano no van a tener repercusiones públicas hasta que Niepce, arruinado por sus infructuosas investigaciones accede a firmar un contrato con Jacques Mandé Daguerre (1791-1851). Daguerre, que había rentabilizado con éxito un espectáculo de dioramas, llevada desde 1826 intentando establecer contacto con Niepce para conocer sus investigaciones, pero no logra que este acepte sus proposiciones hasta diciembre de 1829, fecha en la que se firma un contrato de sociedad en el que se va a reconocer a Niepce como inventor. Pocos años después, en 1833, la muerte de Niepce deja a Daguerre -que había impedido que se publicaran los experimentos obtenidos hasta entonces con el argumento de lograr mayores beneficios económicos en el futuro- con la posibilidad de obtener toda la gloria del descubrimiento. Nicéphore Niepce había comunicado su invención, en 1827, a la Royal Society de Londres, pero en la memoria de comunicación no aclaraba el procedimiento empleado. Por lo tanto, es Daguerre, apoyado por el diputado François Aragó, quien -según la versión oficial- vende, el 14 de junio de 1839, al gobierno francés la invención por una pensión anual de 6.000 francos para él y otra de 4.000 francos para Isidore Niepce, hijo y heredero del inventor. El propio Aragó, el 19 de agosto del mismo año, revela oficialmente el procedimiento para la obtención de daguerrotipos en una sesión pública de la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París, con lo cual se consagra el nacimiento de la fotografía [18].

Diferentes puntos de vista van a manejarse para asignar la verdadera paternidad del invento a cada uno de estos dos protagonistas. Mientras Stelzer propone que sólo con el perfeccionamiento realizado por Daguerre *"contamos con un positivo directo realmente útil y verdadero"* y rechaza a Niepce como inventor, a pesar del *"enorme monumento que lo anuncia en su pueblo natal"* [19], M. Loup Sougez, por su parte, considera que Niepce es

---

[17] Nicéphore Niepce: *Correspondance 1816-1829.* (Volumen I, 1816, Volumen II, 1825-1829). Pavillon de la photographie. Roven, 1973 (Volumen I) y 1974 (Volumen II).

[18] El espíritu comercial de Daguerre queda explícitamente maifiesto si se considera que, cinco días antes, como medida de precaución, el habilidoso comerciante francés había patentado su invento en Londres (el 14 de Agosto de 1839, según M.L. Sougez: *Op. cit.* Pág. 56).

[19] Otto Stelzer: *Arte y fotografía.* Pág. 14. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

el verdadero padre de la fotografía, *"con mayor propiedad que Daguerre"*, y propone incluso que se debe tener más consideración sobre los nombres de Fox Talbot e Hippolyte Bayard, en relación con la paternidad de lo que ahora llamamos fotografía, que sobre el comerciante francés que popularizó el daguerrotipo[20].

Otro factor, en este caso el patriotismo que, como señala Ivins Jr. *"juega un papel importante en las versiones que nos ofrecen los historiadores"* [21], da lugar a que se reivindique la paternidad de esta nueva técnica para otros investigadores de la época. Es el caso de Joham-Batipst Isenring, pintor suizo que expone en Munich, en 1840, ciertas obras similares a los daguerrotipos, o de algunos candidatos alemanes propuestos por J. M. Ender en su *History of Photography*. Incluso en España surgieron posibles "padres" de la fotografía: José Ramos Zapetti, pintor zaragozano, es citado por Alsina Munné como presunto inventor, al haber logrado fijar, en 1837, dos años antes del anuncio oficial del daguerrotipo, *"imágenes en una cámara oscura en una lámina de cobre sensibilizada"*.

Sin embargo, ninguno de estos candidatos, ni otros muchos que reivindicaron posteriormente sus procedimientos como pioneros de la invención, tienen suficiente entidad como para ser considerados como tales, pero confirman, como se adelantó al principio, una evidente preocupación de la comunidad científica así como una diversidad de métodos por los que se podía llegar a resultados similares en la reproducción de una imagen por procedimientos químicos-físicos mediante la sensibilización de materiales por acción de la luz. Sólo los casos de Bayard y Fox Talbot, tal como veremos más adelante, y sus experimentos sobre papel sensibilizado, pueden ser tomados en consideración, al abrir otra vía -probablemente mucho más importante y fructífera- para el desarrollo de la fotografía y al bifurcar la historia de estos procedimientos en dos caminos diferenciados.

---

[20] Los casos de Fox Talbot y Bayard son especialmente significativos. Más adelante veremos que siguiendo nuestra línea argumental, podemos considerar al inglés como el verdadero padre de la fotografía, al menos por su capacidad de reproducción múltiple de la imagen. El caso Bayard, como también estudiaremos, es uno de los puntos más oscuros de la historia de los pioneros de la invención de la fotografía. Nunca se llegará a saber a ciencia cierta cuáles fueron las verdaderas motivaciones que le llevaron a no hacer públicos sus descubrimientos.

[21] W.M. Jr. Ivins: *Imagen impresa y conocimiento.* Pág. 175. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

4.1.2. La extensión del daguerrotipo y su relación con la pintura.

Avalando las hipótesis enunciadas al comienzo, hay dos aspectos importantes que han aparecido solapados en nuestra disertación y sobre los cuales es necesario detenerse unos instantes dada su repercusión en el desarrollo histórico de los procedimientos pioneros. Por una parte, es imprescindible matizar una de las propuestas anunciadas en nuestra introducción: la rápida extensión del daguerrotipo a lo largo del mundo, que confirmaría la predisposición social al desarrollo de esta invención y su consiguiente aceptación generalizada. Por otra, una suposición previa, aún sin comprobar: el hecho de que la mayoría de los pioneros procedieran, más que del campo de la técnica, de una comunidad artística visiblemente preocupada, en esos momentos, por la plasmación más mimética posible de la realidad. Pues, en definitiva, lo que el nuevo invento iba a permitir -sobre todo en sus comienzos- era conseguir aquello que realizaba un pintor de la época, pero con más rapidez, con menor gasto y con mayor fidelidad. Gracias a lo que ahora podríamos llamar "el sincronismo de creación", esto es, a la posibilidad de la nueva técnica de plasmar instantáneamente todos y cada uno de los detalles del modelo (referente) real, no es demasiado complicado observar la inmensa diferencia que -en cuestiones de rapidez y, por tanto, de abaratamiento de costos- la fotografía vino a introducir en el catálogo de procedimientos artísticos destinados a reproducir la realidad. Tampoco es difícil observar la diferencia en cuestión de fidelidad con respecto a la pintura de la época. El propio Fox Talbot, en su reflexión *El lápiz de la naturaleza*, afirma: *"Una ventaja del descubrimiento del Arte Fotográfico será el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza"*[22]. Una preocupación por el verismo que contaminaba todo el arte de un período que, como antes sosteníamos, estaba impregnada de un inusitado "hambre de realidad". Así lo matiza el doctor Torán: *"Puede decirse que la imagen mecánica había*

[22] W. Henry Fox Talbot: *El lápiz de la naturaleza.* (Fragmentos). En Joan Fontcuberta: *Estética fotográfica.* Pág. 38. Blume. Barcelona, 1984.

venido a colmar la apetencia de parecido que desde el Renacimiento había vuelto a gravitar sobre la pintura de una manera coercitiva. El placer de la mímesis quedaba satisfecho con la gran fidelidad de reproducción de formas que la cámara conseguía hasta en sus mayores detalles" [23]. De ahí, probablemente, que al mismo tiempo que los artistas iban a ser los protagonistas de la invención y sus más apasionados defensores -aquellos que utilizaron la fotografía como ayuda o herramienta ("bloc de notas", en palabras de los primeros impresionistas)-, también entre las filas de estos artistas y pintores surgieron las más enconadas críticas a lo que en ocasiones ha sido denominada "nueva manifestación gráfica sin sintaxis".

Pues, unos y otros, detractores y entusiastas, utilizaban desde diferentes perspectivas los mismos argumentos: "la fidelidad extrema", "la ausencia del sujeto artístico", la capacidad para los detalles, el verismo y la fidelidad que se atribuían, no sin razón, al nuevo medio. Como bien señala Otto Stelzer, el trato que Niepce y Daguerre firman en 1829 tenía precisamente por objeto el perfeccionamiento de un invento capaz de *"captar imágenes de la naturaleza sin precisar la mediación de un artista"* [24].

Paul Delaroche, uno de los pintores preferidos en la Francia de la época, acuñó ante la aparición de la fotografía su más célebre epitafio: *"La pintura ha muerto"*. Ciertamente, ciento cincuenta años después, podemos denunciar sin ningún riesgo a equivocarnos la falsa profecía que encerraba el grito del pintor francés, puesto que poco tiempo tuvo que pasar para que la nueva técnica tomara un camino distinto al emprendido al principio y dejara a la pintura desarrollarse por sus propios caminos. Aunque también es cierto que la aparición de la fotografía hizo dar a la pintura un giro copernicano, revolucionando las formas de hacer y los estilos posteriores, dando lugar a las vanguardias nacidas a raíz del abandono de la pintura naturalista[25].

---

[23] Enrique Torán: *El espacio de la imagen.* Pág. 109. Mitre. Barcelona, 1985.

[24] O. Stelzer: *Op. cit.* Pág. 173.

[25] En J.A. Ramírez: *Op. cit.* Págs. 85 y siguientes, se aborda con profundidad este asunto. Para las influencias de la fotografía en la pintura expresionista ver también págs. 138 y siguientes. O. Stelzer: *Op. cit.* y J.R. Esparza: *Op. cit.*

José Ramón Esparza, en su trabajo ya citado, analiza -basándose en Scharf, Galassy y Stelzer- la obra de varios de los artistas que, favorables al invento del daguerrotipo, lo utilizan como ayuda e instrumento que les permite configurar su estilo. Así, señala a Delacroix y a Horace Vernet como ejemplos de artistas pioneros en utilizar el daguerrotipo como "bloc de notas"; apunta que los pintores naturalistas, que abogaban por una "mirada inocente" (sin la influencia de lo antes visto), atribuyen precisamente a los antiguos procedimientos fotográficos esa "objetividad" que a ellos les falta; ejemplifica en Manet y en Degas a los pintores cuya obra denuncia más influencia de la fotografía; y afirma:

> *"Degas aplica en muchos de sus cuadros una visión fragmentaria y una composición más propia de la instantánea fotográfica que de la pintura. La construcción de sus cuadros, con los primeros planos deformados, es también propia de la perspectiva fotográfica (...) El daguerrotipo y su sustituto, el colodión húmedo, producen imágenes que reflejan no sólo la realidad física, sino su aspecto visible desde un particular punto de vista y, en un momento determinado, ajustándose perfectamente a los cánones de la perspectiva geométrica renacentista. La visión fragmentaria, discontinua, no es sino consecuencia de la utilización de esa perspectiva de una nueva forma, utilizando la pirámide de la visión como elemento de exploración del mundo, y no como cuadrícula sobre la cual disponer los elementos de la pintura. Los pintores naturalistas, primero, e impresionistas más tarde, no hacen sino aplicar esa sintaxis, gestada en el siglo anterior, que ahora comparten con la fotografía"* [26].

Pero no es el tema de las influencias de la fotografía en la pintura -muy poco estudiado, sin embargo, salvo por los autores ya citados- el que nos preocupa en este trabajo; solamente nos queda por tanto señalar, con Stelzer, que la fotografía es, de alguna forma, hija de la pintura naturalista y que la afirmación de que la fotografía nace como procedimiento artístico, y en algún caso como sustituta de los artistas -a pesar de que luego emprenda otros caminos diferentes-, es fácilmente verificable repasando la nómina de los pioneros: Daguerre, como hemos señalado, era pintor y escenógrafo; Talbot, dibujante de

---

[26] J.R. Esparza: *Op. cit.* Págs. 19 a 23.

éxito; David Octavius Hill, conocido paisajista y litógrafo estimado; Nadar, pintor; Niepce, litógrafo y dibujante frustrado, etc. Los mismos pintores americanos, como el caso de Ferdinand Stelzner -al que volveremos a encontrar en un próximo capítulo como uno de los pioneros del reportaje gráfico-, era también miniaturista de éxito en EEUU y con evidente prestigio en Europa al ser llamado en múltiples ocasiones por la nobleza europea para realizar sus pequeños retratos, se sienten tan atraídos por la nueva técnica como sus colegas europeos. Stelzner llega a instalarse en Alemania para aprender el manejo de las máquinas daguerrotipias[27], donde concluiría su carrera como pintor y fotógrafo. Otros muchos utilizarían también la fotografía como complemento a su trabajo pictórico. Hasta enconados detractores de la fotografía, como Maxime Du Camp, pintor francés, que se mofa de sus compañeros "pintores de brocha gorda que dejan su paleta para entrar en la cámara oscura, abandonando sus bermellones y tonos castaños en favor del nitrato de plata y el hiposulfito de sosa" [28], pronto cae en las redes del atractivo invento y consigue fama y prestigio con sus "pinturas" realizadas en la cámara oscura.

Volvamos, entonces, al hecho de la rápida extensión en todo el mundo del daguerrotipo. Quizá pequen de exageración los autores de la Enciclopedia Life, pero el párrafo que trascribimos es plenamente ilustrativo del ambiente de euforia con el que la sociedad acogió este descubrimiento:

> *"Una hora después de que se anunciara públicamente en París el procedimiento fotográfico de Daguerre (...) las tiendas de óptica de toda la ciudad estaban invadidas por clientes que se apresuraban a encargar su equipo (...). Menos de una década más tarde solamente en París se vendieron dos mil cámaras y más de medio millón de placas (...). En 1856, la Universidad de Londres incluyó en su curriculum la fotografía"* [29].

---

[27] Life/Salvat: *Enciclopedia Life de la Fotografía.* (Tomo VIII). Pág. 18. Salvat. Barcelona, 1974.

[28] Life/Salvat: *Op. cit.* Pág. 12.

[29] Life/Salvat: *Op. cit.* Pág. 12.

Como antes dijimos, esa expansión del daguerrotipo fue rapidísima; diversos autores apuntan multitud de datos que confirman esta aseveración: en 1850, en EEUU, más de dos mil daguerrotipistas se encuentran en activo y, en el período 1840-1860, se calcula que en ese país se realizaron más de treinta millones de placas[30]. Newhall apunta que en 1850 aparece en Nueva York la primera revista dedicada a temas técnicos y artísticos sobre el daguerrotipo[31]. Esta revista, la primera especializada en fotografía, no utiliza obviamente aún ilustraciones fotográficas pues, como veremos oportunamente, esto no será posible hasta 1880. En Inglaterra -donde se suscitarían varios pleitos por la implantación del daguerrotipo entre Daguerre, que había patentado su invento en Londres en 1839, y otros comerciantes ingleses- se abre en fecha bien temprana (1841) el primer estudio fotográfico (la "galería daguerriana" -como eran llamadas- de Richard Beard). En Italia, aún antes de hacerse público el invento el procedimiento en el Congreso Científico de Pisa, celebrado en octubre de 1838, ya se había realizado el primer daguerrotipo en la ciudad de Florencia. La difusión por toda la península italiana fue fulgurante, al igual que en Alemania donde ya en septiembre de 1839 llegaron seis cámaras importadas de Francia por el marchante de arte berlinés, Ludwing Sachse[32].

Tampoco a Latinoamérica tardó demasiado en llegar el revolucionario descubrimiento; según Ellen Mass, en 1840 surgen en México los primeros daguerrotipos de la guerra contra EE.UU. También en enero de 1840, se obtiene en Río de Janeiro el primer daguerrotipo brasileño, obra del abad Louis Compte. Una vista de la ciudad de Río, con una exposición de nueve minutos en un día claro. Dos años más tarde,

---

[30] M.L. Sougez: *Op. cit.* Págs. 74 y siguientes.

[31] *The Daguerreian Journal: devoted to the Daguerreian and Photogenic Arts.* B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 269. El autor americano propone a esta revista como la primera especializada en fotografía del mundo y la fecha en Noviembre de 1850, en Nueva York. Con el mismo título es citada por M.L. Sougez: *Op. cit.* Pág. 79. J.A. Ramírez cita también esta revista proponiendo además un antecedente francés sin éxito en 1874 (*Op. cit.* Pág. 81).

[32] Datos de Sougez, Newhall, Lemagny y Rouillé, Ramírez: *Op. cit.*

Maximiliano Dante consigue en Lima el primer daguerrotipo peruano[33].

España no se quedó tampoco atrás; como vimos más arriba, se ha llegado a hablar de un posible inventor español pero, al margen de la anécdota, la difusión del procedimiento de Daguerre en nuestro país fue también fulgurante. Se puede fechar en el 10 de noviembre de 1839 la realización del primer daguerrotipo español, obra de Ramón Alabern, grabado barcelonés afincado en esos años en París. La reconstrucción de este hecho, ocurrido en la plaza de la Constitución de Barcelona, se encuentra largamente relatado en las obras de M. Loup Sougez y Lee Fontanella[34], basándose ambos autores en los diferentes relatos que a través de la prensa de la época realizó el fotógrafo catalán Josep Demestres con motivo del cincuentenario del daguerrotipo.

Alabern obtuvo, con toda justicia, la fama al haber conseguido realizar el primer daguerrotipo español, pero el que realmente introdujo el daguerrotipo en el país fue Pedro Felipe Monlau (más conocido por sus actividades periodísticas, director de *El Vapor, El Constitucional*, y otros periódicos catalanes de tendencia "fourierista"), pues fue este periodista quien popularizó y dio a conocer el invento de la fotografía a la sociedad española, a través de diferentes comunicaciones que envió a la Academia de Ciencias de Barcelona y que fueron posteriormente publicadas por *El Museo de Familias*, revista de la que hablaremos en el capítulo dedicado a las primeras revistas ilustradas, y que como sus coetáneas demostraba mucho interés en este tipo de temas de divulgación científica. (Figura 1) La primera de estas comunicaciones es posible que fuera publicada en diciembre de 1840, pero el ejemplar encuadernado en la Hemeroteca Municipal de Madrid omite las

---

[33] Todos los datos relativos a Latinoamérica han sido extraídos de Ellen Mass: *Foto Album*. Págs. 7 y siguientes. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

[34] Sougez: *Op. cit.* Pág. 207 y siguientes. (Capítulo IX: *"La fotografía en España"*); y Lee Fontanella: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900.* (Capítulo II: *"La época del daguerrotipo"*). El Viso, Madrid, 1981. La aparición de esta obra sobre la fotografía en España, la mejor y más completa de las apariciones hasta el presente momento, ha erradicado afirmaciones como la que hacía M.L. Sougez (*Op. cit.* Pág. 13): *"La introducción de la fotografía en España es tema tan olvidado que pese a haber sucedido hace tan sólo 150 años parece cosa de arqueólogos"*.

portadas, lo que dificulta la exacta determinación de la fecha[35].

En Madrid se cita a Gaspar de Remisa, fundador del diario *El Corresponsal*, como donante de un equipo completo de daguerrotipo a la sociedad El Liceo, pero no se tienen noticias de que el propio Remisa realizara ninguna imagen con él. Según relata *El Corresponsal*, en su edición del día 22 de noviembre de 1839, sería un farmacéutico catalán, Juan M. Pou y Camps, catedrático de la Universidad de Madrid el autor, el 19 de noviembre, del primer daguerrotipo madrileño, una vista del Palacio de Oriente. Este documento fue depositado en la Facultad de Farmacia, y en la actualidad sólo se conservan el marco y el cartón que le servían de soporte, al quedar la imagen totalmente destruida por diversos deterioros accidentales[36]. Otros diarios y revistas de la época, especialmente las ilustradas, divulgaron en España los comienzos de la fotografía, como veremos posteriormente en los epígrafes dedicados a ello. Sin embargo, antes deberíamos señalar como lo hacen Sougez y Fontanella, que dedican interesantes páginas a la historia de la introducción de la fotografía en España en las obras que venimos citando, que existieron hasta tres traducciones al castellano del librito publicado por Daguerre como divulgación de su procedimiento. (Figura 2)

Volviendo al tema que nos ocupaba, y donde España no deja de ser un país más dentro de esta corriente mundial de divulgación del invento fotográfico, podemos confirmar como válida la afirmación hecha al comienzo sobre la rápida aceptación de la sociedad en general por la fotografía; tanto que Charles Baudelaire, ciertamente irritado por el éxito obtenido por los daguerrotipos, y juzgándolos con extrema dureza llegó a escribir: *"nuestra escuálida sociedad, narcisos todos, sin excepción, que se precipita a contemplar su trivial imagen en un fragmento de metal"* [37]. El propio escritor, años más

---

[35] *Museo de Familias*. Investigación del autor (1983-1985), en Hemeroteca Municipal de Madrid.

[36] Este dato y el relato de la anécdota ha sido recogido por M.L. Sougez: *Op. cit.* Pág. 215. Para la autora, ese es el nombre correcto del que ella supone catedrático en Madrid. Sin embargo, el diario *El Corresponsal* en la edición que hemos consultado, recoge el nombre de Juan Pérez y Camps, con Cátedra en Pamplona.

[37] Charles Baudelaire, citado por Life/Salvat: *Op. cit.* (Volumen VIII). Pág. 12.

tarde y una vez divulgados ampliamente otros métodos fotográficos, defendió apasionadamente la fotografía y sucumbió al narcisismo general que tan fervorosamente denunciaba, dejándose fotografiar, en 1863, por Etienne Carjat[38], convirtiéndose en modelo de una de las más famosas y reproducidas imágenes de la época dorada del retrato (Figura 3).

4.1.3.-Hacia la multiplicabilidad de la imagen.

El procedimiento daguerrotípico, una lámina de cobre plateada, sensibilizada por yoduro de plata y revelada con vapor de mercurio, que quedaba adherido a las moléculas de yoduro afectadas por la luz, y que era fijada con hiposulfito sódico, resultaba una frágil imagen, que debía protegerse con un cristal. Con el agravante, además, de resultar un positivo único, esto es, sin posibilidad de reproducción. Como antes hemos señalado, el daguerrotipo y los procedimientos cuya principal característica era la "unicidad" de la imagen constituían una de las dos vías por las que se iba a desarrollar la historia de la fotografía. Por tanto, debemos considerar -como lo hacen Stelzer y otros autores- que *"la esencia de la fotografía no sólo consiste en la fijación única de la imagen por la cámara, sino también en su reproductibilidad casi infinita, mejor dicho: su multiplicidad"* [39]. Para Ivins Jr., además, la fotografía no tiene nada que ver con el daguerrotipo, *"son dos cosas muy distintas que, pese a una larga tradición que afirma lo contrario, no deben entremezclarse"*. Sin llegar a compartir de forma total la tesis de este autor, que llega a afirmar incluso que los daguerrotipos *"ni eran fotografías, ni la fotografía nació de ellos"* [40], es momento oportuno para abandonar el análisis de esta técnica pionera (que, aunque reinaría en el mundo artístico como procedimiento señero todavía durante algunos años, desaparecería por completo hacia 1860 para no volver jamás) e introducirnos en lo que

---

[38] Fotografía de Etienne Carjat, 1863. Una copia al papel salado perteneciente a la colección Harry H. Lunn Jr., de Washington, es reproducida por B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 70.

[39] Stelzer: *Op. cit.* Pág. 15.

[40] W.M. Ivins Jr.: *Op. cit.* Pág. 171.

podemos considerar los inicios de la fotografía moderna, esto es, con capacidad de reproducción, tal y como ahora la conocemos.

La historia de la fotografía sobre papel -excepción hecha de los experimentos primitivos de Niepce, en 1916- parte del más desafortunado de los pioneros, Hippolyte Bayard, un oscuro funcionario del ministerio de Finanzas francés que expuso treinta fotografías directas sobre papel, el 14 de julio de 1839[41]. El método empleado era original: un papel de cloruro de plata, expuesto a la luz hasta oscurecerse, era sumergido en yoduro potásico y posteriormente colocado en la cámara donde era sensibilizado por la luz. Se obtenía así un positivo directo único. Diversos autores señalan un pacto con Aragó, por el que Bayard recibió una fuerte subvención con la contrapartida de no hacer público su descubrimiento hasta después del anuncio del daguerrotipo[42]. De ser cierta esta teoría, las quejas posteriores del funcionario francés, inmortalizadas en una humorística fotografía en la que Bayard aparece en situación de ahorcado por sus infortunios, estarían plenamente justificadas, así como las acusaciones que se hicieron contra Aragó por la manera de manejar los datos que poseía sobre los descubrimientos fotográficos.

Paralelamente a los experimentos de Bayard, Henry Fox Talbot, hombre de ciencia inglés, erudito matemático, botánico aficionado, buen conocedor de los autores y dibujante de éxito, desarrollaba una técnica denominada por él mismo "dibujo fotogénico", que puede ser comparada a lo que modernamente hemos dado en llamar "fotogramas", y que desarrolló, ya en nuestro siglo, Man Ray con el nombre de "rayogramas". La técnica de esos primitivos "rayogramas" de Talbot era sencilla y consistía en sensibilizar con cloruro de sodio y nitrato de plata un papel, formándose por reacción química cloruro de plata. Sobre este papel colocaba Talbot objetos opacos y lo exponía a la luz, quedando las silueta de estos objetos dibujada en blanco sobre el resto del papel oscurecido. Esta técnica -"sombrografía", como también la llamada Talbot- fue perfeccionada fijando la imagen, esto es, insensibilizando el papel ya impresionado para que no fuese afectado por la

---

[41] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 25. Por su parte, Mario Rodríguez Aragón señala la fecha del 24 de junio (*Técnicas de reproducción de la imagen.* Escuela Oficial de Periodismo. Madrid, 1964).

[42] L. Gutiérrez Espada: *Op. cit.* Pág. 114.

posterior acción de la luz[43]. Tras diversos experimentos infructuosos, Talbot logró este "fijado" de la imagen con hiposulfito de sodio; actualmente se utiliza como fijador el tiosulfito de sodio, pero en la jerga fotográfica se sigue utilizando la denominación "hipo". Esta contribución del fijado de las imágenes sobre el papel va a resultar fundamental para el ulterior desarrollo de la fotografía. Pero, la gran aportación de Talbot al desarrollo fotográfico resultó aún más fundamental y consistió en la realización de diversos positivos de estos negativos, abriendo así la posibilidad de reproducción múltiple de la imagen.

Después de experimentar su técnica en la cámara oscura, Talbot presenta su procedimiento, al que denomina "calotipo", el 8 de febrero de 1841[44], en Westminter. Y el calotipo trajo consigo una nueva aportación esencial: el uso del ácido gálico en la sensibilización del papel, lo que redujo en algunos minutos el tiempo de exposición[45]. En la misma época, Jonh Herschel, al que ya citamos como el primero que utiliza la moderna terminología fotográfica, utiliza la misma técnica que Talbot pero realiza sus negativos sobre cristal.

A pesar de que, desde nuestra perspectiva, la capacidad del calotipo para reproducir varias copias de un mismo negativo original representa quizá el avance más importante producido hasta entonces, el público en general, y los artistas en particular, van a seguir prefiriendo el daguerrotipo. Las razones son evidentes: por un lado, la sociedad aún considera el invento como un procedimiento extraordinario que posibilita la realización de una obra artística y atiende mucho más a eso que a las posibilidades que puede abrir el nuevo medio; por otro, la calidad y nitidez de la imagen de este nuevo procedimiento es aún inferior respecto al daguerrotipo. Talbot publicaría, entre 1844 y 1846, su obra *El lápiz de la naturaleza*, ya citada anteriormente y que, además de constituir un bello álbum de calotipos pegados a mano y de ser considerada la primera edición fotográfica, podría

---

[43] Datos de B. Newhall: *Op. cit.* Págs. 18 y siguientes.

[44] L. Gutiérrez Espada: *Op. cit.* Pág. 115. Sin embargo, M.L. Sougez propone como fecha de la patente el 17 de Agosto de 1841 (*Op. cit.* Pág. 107).

[45] L. Gutiérrez Espada señala como pionero de la utilización del ácido gálico a J.B. Reade (*Op. cit.* Pág. 124).

también ser citada como la primera gran reflexión teórica sobre la fotografía[46]. Precisamente con ese nombre ("lápiz de la naturaleza"), se conocería, a partir de la publicación de esa obra, el procedimiento calotípico, al que los contemporáneos de Talbot también llamarían, medio en broma, medio en serio, "talbotipo".

También es necesario señalar que gracias a la obstinación de algunos, a pesar de las preferencias del público que continuaba inclinado por el daguerrotipo, en seguir experimentando el procedimiento calotípico se desarrolla otra aportación fundamental para la fotografía moderna, pues con ello el tiempo de exposición va a bajar paulatinamente: *"en pocos meses pasó de treinta minutos a setenta y cinco segundos y, finalmente, tan sólo a treinta segundos"*. Pero la reducción del tiempo de exposición no es sólo aportación del calotipo, también el daguerrotipo fue bajando los tiempos necesarios para la correcta exposición al mejorar la sensibilidad de las sales utilizadas. En 1839, el tiempo de exposición para realizar un daguerrotipo era de treinta minutos a la sombra, mientras, entre 1841 y 1842, con la aparición y desarrollo del calotipo, las fotografías se pueden realizar en tan sólo veinte o treinta segundos. Posteriormente, con la aparición de los papeles albuminados, ya no habrá ningún obstáculo para la realización de retratos fotográficos, y la época de la instantánea está a punto de hacer su aparición[47].

Dos maestros indiscutibles de esta técnica calotípica van a ser, en los primeros tiempos, Hill y Adamson. No pocos historiadores de la fotografía apuntan la asociación del pintor escocés David Octavius Hill, con el joven asistente de Talbot, Robert Adamson, como fundamental para el desarrollo artístico del retrato realizado según el procedimiento de Fox Talbot. Emmanuel Sougez quien ha tenido la suerte de tener entre sus manos algunos calotipos de época, los describe de la siguiente forma: *"Son imágenes sobre un papel delgado y liso, de un hermoso pardo rojizo algo pálido o de un moreno cálido. El grano aparente del negativo-papel les ha conferido un aspecto aterciopelado al que el*

[46] Como hemos señalado, es posible leer algunos fragmentos del texto original de Fox Talbot en J. Fontcuberta: *Op. cit.* Págs. 37 a 41.

[47] Datos de los diversos autores citados: Sougez, Newhall, Esparza, Gutiérrez Espada, etc.

tacto no corresponde. Es algo al mismo tiempo ligero y potente, frágil y duradero" [48].

A pesar de la posibilidad de reproducción y del gran abaratamiento de costos que suponía la técnica de Talbot, ésta no va a desbancar totalmente al daguerrotipo. Ya se habló antes de su falta de nitidez y calidad de imagen, lo que le suponía un evidente inconveniente frente al procedimiento anterior. Pero eran muchos los que creyeron, desde un principio, en la supremacía de este procedimiento sobre el de Daguerre; algunos incluso más que propio Talbot, que en un principio no consideró importante su aportación, al estar más preocupado por competir con los daguerrotipistas en la búsqueda de una imagen positiva más nítida, aunque ésta fuera única.

Blanquart-Evrad, fotógrafo aficionado, desarrolló el método del calotipo, humedeciendo el papel a emplear y colocándolo entre dos placas de cristal en la cámara; este procedimiento "húmedo" redujo considerablemente el tiempo de exposición. Pero fue en realidad Niepce de Saint-Victor, oficial comandante de Napoleón III y primo de Nicéphore, quien dio el paso decisivo para la consolidación de la fotografía, "albuminando" [49] el soporte de cristal sensibilizado. De esta forma se podían obtener negativos sobre cristal, que por efecto de la albúmina resistían posteriores tratamientos y lavados, a la vez que alargaban su conservación y permitían su uso quince días después de sensibilizados. Este procedimiento al que su descubridor llamó "hyalotipo", mejoraba sensiblemente la calidad de la imagen, pero aumentaba el tiempo de exposición necesario, por lo que iba a resultar inadecuado[50]. Pero un método similar, aplicado al papel, y mejorado posteriormente por el pintor Gustave Le Gray, quien utiliza a partir de 1851 el papel encerado seco -antecedente remoto de los modernísimos papeles encerados (RC) actualmente impuestos en la fotografía mundial-, iba a dar lugar a la posibilidad de transportar las cámaras y los equipos para la fotografía de viajes. La razón es simple: la

---

[48] Emmanuel Sougez: *Photographs primitifs*. Citado por M.L. Sougez: *Op. cit.* Pág. 110.

[49] Nos permitimos esta licencia verbal ("albuminado") por resultar un término muy revelador en el "argot" fotográfico. Como anécdota se puede señalar que el fotógrafo francés prefería utilizar las claras de huevos de gallinas viejas, *"cuya albúmina es más fina y adhesiva"*.

[50] Este procedimiento es descrito muy minuciosamente por L. Gutiérrez Espada: *Op. cit.* Pág. 125.

posibilidad de revelar el papel hasta seis meses después de ser utilizado, unido al poco peso y al escaso coste, permitía viajar con el material sensible sin los inconvenientes de peso e incomodidad de transportar también el cuarto oscuro al completo como requerían los anteriores procedimientos[51].

Pero aún no ha sonado la hora definitiva de la fotografía moderna. En opinión de T.K. Derry y Trevor Williams: "*... no fueron ni las placas de metal sobre las que Niepce hizo sus fotografías, ni las hojas de papel sobre las que Talbot realizó las suyas, sino las placas de cristal de colodión aparecidas en 1850, las que demuestran ser el primer medio completamente práctico y eficaz para hacer fotografías*" [52].

Nos encontramos entonces con que la fotografía, que ya había conseguido desarrollar dos importantes logros como eran el abaratamiento y la reducción de peso, unido a la preparación en seco para evitar incómodas manipulaciones, va a dar un paradójico salto atrás en su desarrollo, retornando a los procedimientos húmedos que requerían preparación "in situ" de material sensible. Sin embargo, la nueva técnica se convertirá definitivamente en el gran adelanto que reinaría como único método durante casi treinta años: "el colodión húmedo". Para Newhall, esta nueva época de la tecnología fotográfica comienza en 1851, de la mano de un escultor inglés, Frederick Scott Archer, quien propone un método para sensibilizar placas de vidrio con sales de plata, mediante el uso del colodión[53]. Sougez, por el contrario, y el tema del patriotismo vuelve a surgir ahora, propone a Gustave Le Gray como el primero en hablar de este tema en su *Traité pratique de la photographie*, en 1849. Al parecer, Le Gray había aplicado este método

---

[51] M.L. Sougez plantea que, hacia 1850, se comienza comercializar este tipo de papel y realiza la siguiente comparación: un papel albuminado cuesta 15 cts., mientras que una placa de daguerrotipo tiene un precio de 6 francos. Doscientas hojas de papel pesan y ocupan lo que un libro grueso, mientras que doscientas placas de daguerrotipo pesan cien kilos y cuestan mil doscientos francos (*Op. cit.* Pág 118).

[52] T.K. Derry y Trevor I. Willians: *Historia de la tecnología.* (Volumen III). Pág. 961. Siglo XXI. Madrid, 1977.

[53] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 59.

primero sobre papel y posteriormente, al año siguiente sobre vidrio[54]. En cualquier caso, fuera quien fuera el primero en aplicarlo a la fotografía, el colodión era un producto utilizado hasta entonces como explosivo y cicatrizante diluido en éter alcoholizado, pero, al añadirle yoduro de plata, se va a convertir en el más moderno producto fotográfico. Gutiérrez Espada señala detalladamente las ventajas e inconvenientes de este nuevo procedimiento. Como ventajas apunta: gran aumento de sensibilidad que reduce los tiempos de exposición a menos de cinco segundos, y mejora importante en la calidad y nitidez de la imagen. Por contra, los inconvenientes tampoco son pocos: aumento de las dificultades de manipulación -es necesario preparar y revelar la placa inmediatamente antes y después de realizar la toma, y esta manipulación debe hacerse totalmente a oscuras-, y aumento también del peso del equipo, al volver a utilizar como soporte las ya obsoletas placas de vidrio[55].

A pesar de los inconvenientes descritos, la "placa húmeda" o "colodión húmedo" supuso, como hemos dicho, el paso decisivo en la consolidación de la fotografía, desplazando a los daguerrotipos y calotipos, y convirtiéndose en el método, que con diversos perfeccionamientos, va a reinar en el mundo de la reproducción fotográfica hasta la llegada, sobre 1880, de la técnica del colodión seco, que será ya definitivamente el más directo antecedente de la fotografía moderna en celuloide. Pero, paralelamente a la introducción de esta técnica se producen los máximos adelantos de la óptica fotográfica en estos años, con la mejora de las lentes y la intuición de que el futuro de la técnica reside en una solución práctica para la ampliación de pequeñas imágenes. Surge entonces un nuevo concepto de la técnica de la reproducción: comienzan a abandonarse las copias por contacto -las únicas posibles de hacer y con las que se desarrolla la multiplicación negativo-positivo de la que hemos hablado- y la preocupación de los inventores se sitúa en la posibilidad de la ampliación de negativos. Este concepto va a tener una importancia

---

[54] M.L. Sougez: *Op. cit.* Pág. 127. Por su parte J.R. Esparza sitúa la llegada del colodión húmedo en 1847 y le otorga la paternidad del invento a Niepce de Saint Victor (*Op. cit.* Pág. 28).

[55] L. Gutiérrez Espada: *Op. cit.* Pág. 116. También B. Newhall (*Op. cit.* Pág. 59) lo define como "*una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter, que se seca rápidamente, formando una película dura e impenetrable*"; y señala, más tarde, las dificultades de manipulación y la necesidad de tener cerca el cuarto oscuro para realizar estas manipulaciones.

capital; gracias a la ampliación va a ser posible reducir el tamaño de las cámaras, lo que facilitará el camino a la fotografía de viajes y, por ende, el reporterismo gráfico. Las "cámaras solares", complicados artilugios similares a los proyectores de diapositivas, pero de gigantesco tamaño y utilizando la luz de día, son las primeras ampliadoras "diurnas" que se conocieron[56]. Pero, además, el colodión húmedo abre el camino para un avance aún más interesante de cara a las futuras posibilidades informativas de la fotografía: la instantánea; pues la placa húmeda va a conseguir reducir los tiempos de exposición hasta hacerlos quince veces inferiores a los del daguerrotipo. Las instantáneas de oleajes conseguidas por Gustave Le Gray hacia 1855 son buena prueba de ello[57].

Diversas mejoras de esta misma técnica van introduciéndose en años posteriores; el ambrotipo, el ferrotipo o "daguerrotipo pobre", la reducción del tamaño de las cámaras, etc.; sin embargo, ninguna de estas aportaciones resultaría tan revolucionaria como las que hemos descrito ni como las que se desarrollaran en la década de 1870. Tal como apuntábamos al principio, detenemos aquí la exposición del desarrollo histórico de la fotografía, para volver a retomarla después de adentrarnos en otros asuntos que interesan a esta investigación. Señalaremos sólo que, a pesar de la predisposición que la sociedad ha tenido a la aceptación de este invento, siempre que surge una innovación suele pasar un tiempo considerable antes de que se comprendan todas su implicaciones, y en el caso que nos ocupa, debido al retraso tecnológico en el campo de la imprenta, la utilización de la fotografía en la prensa va a tener que esperar aún treinta años para hacerse realidad.

---

[56] En B. Newhall (*Op. cit.* Pág. 62) se reproduce una fotografía de estas ampliaciones. El trabajo de los aprendices consistía -según este autor- en mantener la ampliadora orientada hacia el sol, puesto que la exposición duraba horas y aún días.

[57] M.L. Sougez (*Op. cit.* Pág. 129) reproduce *"La ola"*, 1856, de Gustave Le Gray.

4.2.- METODOS DE IMPRESION DE LA IMAGEN Y PRIMEROS INTENTOS DE REPRODUCCION FOTOMECANICA.

Transcurridos más de trescientos años desde el invento de Gutenberg, apenas se habían producido avances significativos en la técnica de la impresión. Sin embargo ahora, en la época que ocupa a esta investigación y en el paso de una sola generación, el oficio de la imprenta va a sufrir una alteración brutal en los procedimientos técnicos empleados. El siglo XIX, sobre todo su segunda mitad y gracias a los procedimientos fotográficos aplicados a la imprenta, marcará los mayores y más decisivos avances en la tecnología de la impresión. Pero este espectacular despegue era consecuencia lógica de lo que en el mundo de la imprenta estaba sucediendo desde unos años antes; así, en opinión de S.H. Steimberg: *"el paso del siglo XVIII al XIX marca un período decisivo en la historia de la imprenta. No fue un rompimiento con el pasado, sino más bien un brusco salto hacia delante"* [58].

Y si este salto hacia delante es un hecho fácilmente constatable en la tecnología general del arte de imprimir, no lo es menos en el más estrecho ámbito de los papeles periódicos, pues es precisamente a mediados del siglo XIX cuando el periódico -diario o revista- va a abandonar el aspecto y la concepción libresca que le han caracterizado durante los siglos anteriores, tomando el revolucionario aspecto moderno que le va a conferir personalidad propia y diferenciada del libro. Y en esta vital transformación resultará de una importancia fundamental la aparición de la imagen en los periódicos en

---

[58] S.H. Steimberg: *Quinientos años de imprenta.* Pág. 275. Zeus. Barcelona, 1963. La misma opinión es mantenida por Georges Weill: *El periódico.* Pág. 137. Uteha. México DF, 1979, donde se señalan las escasas modificaciones en las técnicas de impresión aplicadas a los periódicos. Por su parte, T.K. Derry y T.I. Williams (*Op. cit.* Págs. 938 y siguientes) realizan una sucinta descripción de estos avances. Como datos significativos señalaremos que hasta 1838 no se construye la primera máquina eficaz para fundir tipos de imprenta (pág. 939), y que *"el uso generalizado de la máquina de escribir data sólo de la década de 1880"* (pág. 944).

forma de grabados[59].

A pesar de que podemos afirmar con Ivins que *"muy probablemente el número de imágenes impresas entre 1800 y 1901 fue considerablemente superior al número total de imágenes impresas antes de 1801"* [60], la técnica de la reproducción de la imagen en forma de grabados no es exclusiva del siglo al que estamos haciendo referencia: *"El arte de contar historias mediante el uso de los grabados tiene su origen en los tiempos prehistóricos. Los grabados toscos encontrados en las cuevas y en los huesos, con una antigüedad aproximada de 50.000 años, demuestran los primitivos esfuerzos del hombre para grabar y guardar recuerdos de sus actividades"* [61].

Sin remontarnos tan lejos como propone Martín Aguado, sí podemos concretar que la xilografía, o grabado en madera, es la primera técnica que capacita al hombre para reproducir mecánicamente la imagen previamente dibujada y que su incipiente desarrollo es incluso anterior a la propia invención de Guttenberg[62]. Tal como manifiestan Benjamin y otros muchos historiadores del hecho impreso, es posible situar los antecedentes más remotos del grabado de la imagen mediante xilografías prensadas alrededor de treinta años antes del invento de Guttenberg. Por esa fecha parece también decantarse Steimberg cuando se atreve a considerar el libro de ilustraciones primitivo -que él denominada "libro bloque" o "libro xilográfico", porque *"cada página se imprimía a base de un bloque sólido*

---

[59] Para todos los aspectos relacionados con la concepción moderna del medio prensa, así como la comprensión del problema del realismo icónico del periódico es fundamental la consulta de la obra de Lee Fontanella: *La imprenta y las letras en la España romántica.* (Capítulos III y IV). Págs. 51 a 90. Peter Lang Publishers Inc. Berne/Frankfurt, 1982 (versión en castellano).

[60] W.M. Ivins Jr.: *Op. cit.* Pág. 135.

[61] J.A. Martín Aguado: *Fundamentos de tecnología de la información.* Pág. 154. Pirámide. Madrid, 1978.

[62] *"La xilografía hizo posible que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciera lo mismo con la escritura"* (Walter Benjamin: *Op. cit.* Pág. 19).

de madera que contenía al mismo tiempo el dibujo y la leyenda" [63]-, como el verdadero "padre espiritual" del libro impreso con tipos móviles. Pero, aún antes de estos "libros bloques", se suelen citar como procedimientos bastante habituales en Europa la impresión de naipes, estampas religiosas y letras capitulares, así como otras aplicaciones de planchas talladas, *"impregnadas de tinta y prensadas sobre papel"* [64]. Por su parte, los ya reseñados Derry y Williams sostienen que los logros más destacados en la ilustración de libros proceden precisamente de los primeros días de la imprenta de Gutenberg, coincidiendo con los primeros impresos de tipos móviles que sólo contenían textos. E Ivins Jr. no se recata tampoco en formular la tesis de que uno de los acontecimientos más importantes del Renacimiento, olvidado por la mayoría de los autores que han estudiado los siglos XV y XVI, es sin lugar a dudas la generalización de todos esos procedimientos mecánicos que van a permitir obtener *"imágenes impresas o, en otras palabras, hacer manifestaciones gráficas exactamente repetibles"* [65].

Con el desarrollo posterior de otras técnicas de ilustración artística de libros (el aguafuerte, la mediatinta, el punteado etc.), se abandonarán temporalmente los toscos grabados en madera, con lo que la ilustración de libros alcanzará su cima artística a principios del siglo XIX mediante la sustitución de las planchas de acero por cobre y con la invención de los procedimientos litográficos de los que más adelante hablaremos. Pero antes, debemos considerar y analizar las repercusiones que esa tosca técnica de la antigua xilografía va a ocasionar en el mundo aún libresco, pero cambiante, del periodismo. La imagen impresa o simplemente dibujada estará presente en las páginas de los papeles periódicos desde lo que podemos considerar los orígenes del periodismo; ciertamente esta presencia no será demasiado habitual ni continua, pero es fácil encontrar muchos ejemplos

---

[63] Steimberg: *Op. cit.* Pág. 25 y siguientes. Señala también este autor que ningún "libro-bloque" es anterior a 1470.

[64] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 25 y siguientes. Comenta el autor que este tipo de impresión es de uso corriente en toda la Europa de mediados del siglo XIV, y que, en Alemania, incluso desde los comienzos de este siglo.

[65] W.M. Ivins Jr.: *Op. cit.* Págs. 34 y siguientes. En capítulos posteriores de esta Tesis intentamos matizar la poderosa expresión utilizada por este autor (*"exactamente repetibles"*), puesto que -en nuestra opinión- sólo es posible la "exacta" reproducción múltiple de la imagen por procedimientos fotográficos.

esporádicos que lo corroboran: recordemos, a pesar de irnos demasiado lejos en el tiempo, aquellas hojas volantes que Alberto Durero hace vender en el mercado a su mujer, a comienzos del siglo XVI, y en las que -según G. Weill- *"se ha sacrificado el texto a la imagen"* [66]; u otras relaciones, avisos, cartas y gacetas aún manuscritas, en las que se incluían imágenes dibujadas como recursos estéticos.

Sin embargo, tras esos antecedentes lejanos, el que se puede considerar como primer periódico ilustrado de la historia, con todas las matizaciones posibles a esta consideración, es el *Niuwe Tijdingen*, editado en Amberes entre 1605 y 1629[67]. Otros ejemplos citados habitualmente como pioneros de la utilización de la ilustración gráfica son: el del *Weekly News*, primera publicación periódica inglesa que reproduce -según Juan Antonio Ramírez- un grabado a toda página, ilustrando la noticia de la erupción de un volcán en la isla de San Michel; y el norteamericano *Boston News Letter* que publica el primer grabado en la prensa de aquel continente. Más adelante, ya en el siglo XVIII, es más fácil y habitual encontrar periódicos que publican pequeños grabados a modo de ilustración o recurso estético. Así, por ejemplo, en España se citan el *Diario Noticioso*, fundado en 1758 por el famoso periodista Nipho, que -según María Dolores Sainz- es el primer periódico diario español que reproducía pequeños grabados en sus letras capitulares; y el *"Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa,* "de 1787, que -en palabras de la misma autora-" *intercalaba abundantes grabados en cobre y presenta sus números bajo elegantes portadas grabadas ...* " [68].

Pero, curiosamente, será la técnica de la litografía, un invento de finales del XVIII y antecedente directo de la fotografía, la que -como señala Walter Benjamin- *"capacite al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria (...) y en la que se esconderá*

---

[66] Georges Weill: *Op. cit.* Pág. 11.

[67] La primacía gráfica de este periódico es reconocida por casi todos los autores. Albert Sutton: *Concepción y confección de un periódico.* Pág. 180. Rialp. Madrid, 1963; J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 35; J.A. Martín Aguado, Altabella y otros. Martín Aguado (*Op. cit.* Pág. 156), atribuye además a este periódico la publicación de la primera caricatura política del mundo.

[68] María Dolores Sáinz: *Historia del periodismo en España. Orígenes. El siglo XVIII.* Págs. 132 y 191. Alianza Editorial. madrid, 1983.

virtualmente el periódico ilustrado" [69]. Aunque, como luego matizaremos, no va a ser precisamente esta técnica la que consiga el máximo esplendor en la prensa ilustrada del siglo XIX, sino paradójicamente el retorno y perfeccionamiento del grabado en madera (xilografía) con los adelantos de los bloques seccionales, es de justicia considerar a la litografía como la que proporcionará los más grandes avances a los procedimientos de impresión, sobre todo en el ámbito artístico[70]. Sin olvidar tampoco que es la técnica de la litografía la que más potenciará las posibilidades de reproducción y democratización de la obra artística, no superada en este aspecto hasta la aparición posterior de la fotografía.

El procedimiento litográfico fue inventado por Alois Senefelder, a finales de 1789, y consistía en dibujar con un pigmento graso especial sobre piedra preparada -en cuyo caso debía de ser dibujado al revés- o sobre papel especialmente preparado para luego transferir el dibujo a la piedra. Para realizar la impresión se humedecía la piedra así preparada y se entintaba, consiguiendo -gracias al pigmento graso con el que se había realizado el dibujo- que la tinta quedara adherida sólo en la superficie dibujada, con lo que se podía trasladar la imagen al papel con gran exactitud y calidad de reproducción. El procedimiento, pese a su gran efectividad artística, resulta de difícil aplicación a las primitivas máquinas de imprimir; hasta 1852 no resulta posible adaptarlo a la prensa mecánica, y hasta 1870 no se sustituyen las piedras por planchas de cinc de grano fino. Pero como hemos dicho, la litografía va a hacer avanzar extraordinariamente la ilustración artística iniciando los procedimientos planográficos en la técnica de la impresión, que se irán desarrollando a lo

[69] Walter Benjamin: *Op. cit.* Pág. 19.

[70] Precisamente en nuestro país, la litografía constituye el principal método de impresión de las primeras revistas ilustradas del Romanticismo: *El Artista* (de la que hablaremos más adelante); *El Siglo XIX* (1837); *El Panorama* (1838); *El Observatorio Pintoresco* (1837); *Reflejo* (1843); y otras más efímeras y de menos valor como *La Estafeta* (1836) o *La Peseta* (1836).

largo de todo el siglo XIX[71]. En España, según J. Antonio Ramírez, que cita datos de Esteve Botey, el procedimiento litográfico llega un poco tarde, pues el primer taller litográfico es instalado en Madrid, a principios de 1819, por un industrial apellidado Cardano[72].

Pero, dejando por un momento al margen la técnica de la litografía, es necesario analizar otro acontecimiento que se produce en la misma época y que será el que más influencia tenga en el desarrollo posterior de la imagen impresa. Nos referimos a la técnica del buril, normalmente atribuida al inglés Thomas Bewick, alrededor de 1790. El buril era una herramienta con la cual se hendía la madera de forma que fuera posible obtener líneas muy finas al imprimir sobre papel satinado. De esta forma se revitaliza el grabado en madera, que como vimos había caído en desuso siendo sustituido por el metal, al revelarse éste como un material más fácil de trabajar, más barato y que permitía mayor tirada al tener menos desgaste. La técnica del buril, acompañada por la técnica de los bloques transversales, también atribuida a Bewick, imprime un notable impulso a la ilustración de libros, folletos y periódicos y a la multiplicación de la imagen en general. El descubrimiento de Bewick consistía en trabajar la madera transversalmente en lugar de longitudinalmente, como se venía haciendo hasta entonces. De esta manera la plancha de madera de boj se ofrecía al grabador más dura y consistente, y sin el peligro siempre latente de hacer saltar la veta con el manejo del buril. La técnica longitudinal unida a la facilidad del buril para trazar líneas muy finas -"líneas blancas"- consigue grabados de gran belleza y complejidad, por lo que este procedimiento va a convertirse en el arma fundamental de los grabados en la prensa del XIX. Aunque hayamos citado a Bewick como

---

[71] Datos de Derry y Williams: *Op. cit.* Pág. 959. Por su parte Mario Rodríguez Aragón (*Op. cit.*) señala como fechas importantes del desarrollo de esta técnica durante el XIX los siguientes: 1796, Senelfeder descubre el fundamento del grabado en piedra; 1818, publica *Manual completo de litografía*; 1833, imprime por primera vez un óleo sobre lienzo por medio de la litografía; 1852, descubrimiento de la fotolitografía por Lemercier, Lerebons y Davanne, que realizan una fotografía de medios tonos sobre piedra; 1854, fotolitografías sobre piedras sensibilizadas con coloides bicromatados, realizados por Poitevin; 1865, tricomías fotolitográficas por Rausonnet; 1870, Monrocq ensaya el cambio de la piedra litográfica por cinc; 1888, Monrocq realiza las primeras impresiones en color sobre rotativa litográfica con una máquina de Voivin.

[72] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 48.

inventor único de esta curiosa técnica, también aquí -como nos sucedía con el invento de la fotografía líneas atrás- el patriotismo puede jugar malas pasadas: así, Juan Antonio Ramírez -citando de nuevo a Botey Esteve y a Mayer- sostiene que, en el taller donde entró como aprendiz Bewick, ya se usaba el buril sobre tacos de madera con superficie perpendicular a las fibras; al tiempo que atribuye la paternidad del invento a los grabadores de Santiago de Compostela, quienes -hacia 1730- *"imprimían títulos universitarios y otros ornamentos con esta técnica"* [73].

Varios adelantos, al final del XVIII y principios del XIX, señalan el comienzo de la aplicación del maquinismo a las artes gráficas, con el que llegarán los logros más espectaculares en la reproducción masiva de imágenes. Citaremos sólo alguno de ellos para no desviarnos demasiado del tema que ocupa fundamentalmente a esta investigación. En 1789, Fourdrinier ya había patentado una máquina para producir papel continuo que se accionaba con energía hidráulica, por lo que los pliegos más baratos y de mayor difusión eran de tamaño relativamente grande. Al tiempo, con el adelanto de la técnica de Bewick que acabamos de comentar, la calidad del resultado en la impresión de la imagen no constituía ya ningún problema: bastaba con conseguir una adecuada presión de la prensa sobre el papel. Para ello resulta por tanto imprescindible sustituir las viejas máquinas de imprimir que eran, hasta entonces, de madera y de tamaño pequeño. La máquina de Lord Stanhope, construida en 1798, resuelve precisamente este inconveniente de la presión, al estar construida totalmente de hierro fundido y al aprovechar el movimiento de una serie de palancas combinadas para ejercer más presión con menor esfuerzo.

Pero no será hasta unos años después, alrededor de 1814, cuando la máquina entre definitivamente en el mundo de las artes gráficas de la mano de Federico Koening, quien pone en marcha la primera máquina cilíndrica y con tintaje automático de la historia de la impresión. Como relata Oller, el diario *The Times* podía comentar satisfecho a lectores de aquel 29 de noviembre de 1914: *"Por primera vez en la imprenta, se ha dejado la prensa a mano y este diario se ha impreso mediante una cinta que efectúa la presión con*

---

[73] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 41, citando a Botey Esteve: *El grabado en la ilustración del libro, las gráficas artísticas y las fotomecánicas.* Madrid, 1948, y a Mayer: *Prioridad de un artista santiagués, respecto al perfeccionamiento del grabado en madera.* Santiago, 1903.

un cilindro y el tintaje automático mediante rodillos" [74]. Muy pronto, tres décadas después, las aportaciones de Marinoni a la técnica de la impresión abrirán definitivamente, en 1847, el camino de las gigantescas rotativas que van a producir periódicos a velocidades vertiginosas.

España, no se substrajo a esta corriente europea de entusiasmo por lo que podríamos llamar, si se nos permite la licencia, la "primera tecnologización de la imprenta". A pesar del evidente retraso de la España romántica, en comparación con el desarrollo técnico de los países más industrializados del resto de Europa, el hecho tecnológico español visto en relación con la propia historia del país aparece no obstante como un fenómeno altamente significativo que debe ser valorado en sus justos términos. Al menos, el ya citado hispanista Lee Fontanella, lo aprecia de esta manera: *"Los comunicados de las exposiciones nacionales españolas de los cuarenta manifiestan a las claras el entusiasmo por la puesta al día tecnológica de la imprenta (...) Aparte del hecho del retraso tecnológico de la imprenta española, los románticos estaban en general deseosos de que se desarrollara, pues tradicionalmente la imprenta significaba la democracia del saber..."* [75].

Nos encontramos entonces situados ya en una época en la que puede decirse que la imagen impresa, y la imprenta en general, han alcanzado una relativa mayoría de edad. Con la utilización de las prensas de hierro fundido, que al ser más potentes aseguraban la mejor impresión del grabado en madera realizado en bloque transversal con buril, se vuelve a este antiguo procedimiento para grabar las imágenes en la prensa. *"Ello coincidió* -señala Derry- *con un gran aumento en la publicación de nuevos periódicos y revistas, entre las que se incluían aquellas que hacían de la ilustración un medio de educación al igual que de entretenimiento"* [76]. Así, el material de texto era entonces compuesto a la manera tradicional, y los grabados en madera, que poseían su relieve y eran

---

[74] Juan Oller: *Estampación directa. Rotativas. Historia y técnica de impresión.* Pág. 15. Felipe González Rojas editor. Barcelona, 1943.

[75] Lee Fontanella: *Op. cit.* (1982). Pág. 11.

[76] T.K. Derry y T.I. Williams: *Op. cit.* Pág. 957.

confeccionados en bloques, exactamente a la altura de las letras de imprenta, se colocaban en los moldes de página, junto a los textos. Estos grabados eran habitualmente dibujos en blanco y negro[77] realizados por un artista que los pasaba al grabador de oficio para que éste trabajara su boceto en la madera, aunque, a veces, como apunta Valeriano Bozal, *"el grabador y el dibujante eran la misma persona"* [78].

Y es precisamente en esta misma época de explosión y perfeccionamiento de la prensa ilustrada y de máximo apogeo de los procedimientos de ilustración artística cuando, como veíamos en el epígrafe anterior, surge la nueva técnica fotográfica. Las artes gráficas van a salir, con el transcurso del tiempo, realmente beneficiadas por su íntimo maridaje con las aportaciones fotográficas. Pero, antes de entrar en la consideración de los primeros intentos de reproducción fotomecánica, nos permitiremos, a pesar de su extensión, una larga cita de Audin, por ser sumamente clarificadora del tema que nos ocupa desde el principio de este trabajo y porque apunta una de las hipótesis de esta investigación:

> *"Debemos insistir en el hecho de que, a partir de mediados del siglo XVIII, la tendencia hacia la exactitud de la reproducción de la imagen se va haciendo más y más viva. El largo desarrollo de las ciencias en un sentido metódico favorece esta tendencia. Parecía, pues, que ya se adivinaba una invención que modificaría profundamente la visión del mundo (...) En el clan de los pioneros de la imprenta, una curiosidad envuelve, desde el principio, la aparición de la fotografía. Asimilan rápidamente que este invento va a transformar radicalmente las artes gráficas, no dudan que se va a producir una inmensa revolución y comienzan a buscar las múltiples posibilidades que la fotografía abre en este campo (...). Pronto, las téc-*

---

[77] Aunque el tema del color excede a los planteamientos de este trabajo, esta cita de Derry y Williams (*Op. cit.* Pág. 958) puede aportar datos significativos: *"las ilustraciones en color eran por lo general abundantes en las revistas, pero a pesar de todo su producción también experimentó durante este período (1820-1850) un considerable desarrollo. Había, por ejemplo, un procedimiento denominado cromoxilografía, en que se empleaba un bloque de madera tallado a mano para cada color; tal sistema, empleado en 1820 por W. Savage, fue perfeccionado por G. Baxter. (...) El sistema más importante fue, sin embargo, el de la cromolitografía"*.

[78] Valeriano Bozal: *La ilustración gráfica del XIX en España.* Pág. 27. Alberto Corazón editor. Madrid, 1979.

nicas de impresión se van a beneficiar del milagroso invento. Cierto, la aparición de la fotografía en una época orientada hacia el maquinismo industrial, no puede más que facilitar una evolución nacida en el corazón de un siglo XVIII que había tomado conciencia de que el hombre poseía un real "instinto mecánico". Todo predisponía a una acogida entusiasta: cuatro siglos de pacientes progresos en la búsqueda de una representación "exacta" de la realidad habían hallado su recompensa" [79].

Y es precisamente en el fértil terreno de esas inmensas posibilidades de aplicación de la fotografía en las artes gráficas, de las que habla Audin, donde podemos incluir los primeros intentos de reproducción fotomecánica. Intentos que tendrían su origen mucho antes de que apareciera la fotografía, aún en sus más antiguos rudimentos. Desde los primeros experimentos de Niepce (las antiguas "heliografías" de las que ya hablamos) y mucho antes de ocuparse de la cámara oscura, se pueden adivinar los primeros indicios de la fotografía aplicada a la multiplicación de la imagen; esto es, la fotomecánica primitiva de la insolación. En este sentido se manifiesta Ivins, que señala: *"Los impresos obtenidos con ella* (con la heliografía) *no eran fotografías pero, curiosamente, constituyen uno de los más claros ejemplos de lo que hoy denominamos reproducción fotomecánica"* [80].

Paralelamente al desarrollo de estos incipientes intentos de reproducción fotomecánica, la prensa comienza a utilizar la fotografía como herramienta de trabajo para sus grabaciones xilográficas. El dibujante era sustituido en ocasiones por el fotógrafo: así el grabador reproduce, copiando y suprimiendo los medios tonos, la fotografía en el taco de madera, para obtener tras la posterior impresión una imagen parecida a la primitiva fotografía. Sin embargo, los resultados distan mucho de ser óptimos y carecen habitualmente de calidad por la supresión de los medios tonos. A pesar de ello, para

---

[79] Maurice Audin: *Histoire de l'imprimerie. Radioscope d'une ére: de Gutenberg a l'informatique.* Pág. 274. A.J. Picard. Paris, 1972.

[80] W.M. Ivins Jr.: *Op. cit.* Pág. 171. En el mismo sentido se manifiestan Ramírez, Audin, Barret y otros autores citados.

nosotros es significativo este aspecto, pues, como luego veremos, nos sitúa en un momento importante de la introducción de la fotografía en la prensa: concretamente -siguiendo el desarrollo de nuestras tesis- en el momento de considerar este tipo de grabado (con modelo fotográfico y no pictórico) como el comienzo de la imagen verdaderamente informativa, pues sus intenciones son ya claramente documentales y no meramente ilustrativas o decorativas. Newhall refiere que este tipo de grabados fueron escasos y, para señalar la poca calidad de la impresión, reproduce y compara la foto del general Simpson Grant, en su cuartel central de City Point, en Virginia, con la reproducción publicada con este sistema de grabado en madera en el *Harper's Weekly*, de 16 de Julio del 1864 (figura 4). A la vista de la comparación, el autor señala irónico: *"Solamente una línea de crédito, 'fotografía de Brady', revela su origen fotográfico"*.

A partir de la invención de la fotografía parece claro que la imagen en la prensa, sea impresa por el procedimiento que fuere, está siempre condicionada por la reproducción exacta de la realidad y esto precisamente le va a conferir su carácter informativo frente al meramente ilustrativo y artístico que tenía la litografía o el grabado en madera antes de utilizar el modelo fotográfico. Como apunta Ramírez: *"La sensación de fidelidad al modelo había ganado considerablemente, y en lo sucesivo, hasta que hacia 1990 el tramado fotomecánico acabó con este procedimiento, los grabados en madera se hicieron cada vez más utilizando fotografías en vez de dibujos"* [81].

La idea de grabar las imágenes del daguerrotipo para multiplicarlas por medio de la imprenta también rondó por las cabezas de muchos investigadores. En cierto modo, una vez tomada la imagen en una placa de metal, es fácil pensar que podían ser tratadas químicamente por los procedimientos que darían lugar a la fotolitografía, alrededor de 1865 (ver nota 71). Pero lo importante no es eso, sino que el camino hacia el fotograbado tramado, que estudiaremos en un próximo capítulo, ya se ha iniciado con estas primitivas técnicas y dará pie a una nueva etapa de la imagen impresa, en la cual la fotografía dejará de ser sólo una manera no subjetiva de fijar la imagen, para pasar a ser el procedimiento que permitirá que una imagen "casi mimética" de la realidad sea trasladada, pasando por

[81] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 98.

las rotativas, a las manos de miles de personas, cumpliendo una de sus misiones fundamentales: la informativa . Tres investigadores no demasiado conocidos -Poitevin, Gillot y Bolton-, cada uno con sus aportaciones van a ser piezas fundamentales en este proceso del desarrollo de las técnicas fotomecánicas. Antes de abandonar este capítulo, debemos considerar al menos de forma superficial las aportaciones de estos tres grabadores y litógrafos.

En 1850, François Gillot, un grabador afincado en París, sustituye las piedras litográficas por planchas espesas de cinc que podían ser mordidas con ácidos. El sistema daba buenos resultados para la reproducción de originales de línea, pero resultaba inadecuado para reproducir los medios tonos. Con las aportaciones del hijo de Gillot, que descubrió el método de agrandar y reducir el dibujo del artista, se perfecciona el procedimiento, pero sin lograr mejores resultados en la reproducción de los semitonos.

El caso de Poitevin resulta más curioso, no sólo por sus aportaciones, sino por el hecho de que estas resultaran conocidas por ganar un concurso, lo que demuestra el interés de toda la sociedad por llegar a descubrir alguna técnica que permitiera reproducir imágenes por procedimientos fotomecánicos: *"Ambos premios fueron concedidos a Alphonse Louis Poitevin. Sus copias al carbón cumplían perfectamente las condiciones (...). El segundo proceso de Poitevin, que le reportó el grand prix, fue la técnica fotolitográfica (...). La mala calidad de los semitonos, y la poca precisión de las imágenes fueron resueltas posteriormente, en 1864, por Wilson Swan por los procedimientos de transferencia al carbón"* [82].

El paso más tradicional (puesto que utilizaba el procedimiento xilográfico de grabado en madera) fue dado por un grabador inglés, Thomas Bolton, quien tuvo la ocurrencia en 1860 de sensibilizar uno de sus tacos de madera, colocando sobre él un positivo fotográfico. Según relata Ramírez: *"Bolton grabó una plancha siguiendo el diseño fotográfico como hacía con los habituales dibujos sobre madera. El resultado impreso fue una traducción al código de líneas paralelas, blancos y puntos, utilizado por los*

[82] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 61.

xilógrafos, de la suave gradación tonal de la fotografía originaria" [83].

Con estos procedimientos, el camino hacia el fotograbado estaba abierto; sólo quedaba lograr una trama que pudiera traducir a ese código de líneas paralelas y puntos entintados los semitonos originales de la fotografías. Audin describe con detenimiento los avances introducidos por Talbot (que en 1852 utiliza un velo negro de gasa); por Berchold (que en 1859 usa una trama estriada de líneas paralelas que copia sobreimpresionada sobre el negativo); y por Barret (que en 1868 emplea dos negativos, cada uno de ellos con líneas paralelas muy próximas y colocando cruzados los dos negativos obtiene la primera trama cuadriculada, donde se encuentra ya el principio de la trama contemporánea) [84]. Los resultados de estos experimentadores se acercan ya bastante al fotograbado con semitonos, que estudiaremos en el capítulo dedicado a las innovaciones técnicas de los años 1880. Aunque debemos dejar claro, para concluir esta exposición, que todos estos procesos, si bien permitían la reproducción masiva de fotografías por las técnicas de impresión citadas, no eran aún capaces de resolver el problema más importante: su aplicación a la impresión en rotativas; esto es, la posibilidad de imprimir al mismo tiempo textos y fotografías en los periódicos y revistas de la época. Como señalábamos en la introducción, la ilustración fotográfica deberá aún esperar a la década de 1880, para entrar definitivamente en las publicaciones periódicas gracias a la invención de la autotipia o cliché.

[83] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 98.

[84] M. Audin: *Op. cit.* Pág. 277.

4.3.-LA FOTOGRAFIA VIAJERA: "UNA VENTANA ABIERTA AL MUNDO".

Hasta aquí hemos venido hablando de los adelantos en la tecnología fotográfica y de los adelantos en las diversas técnicas de impresión de la imagen. A pesar de que el calotipo suponía considerables ventajas sobre el primitivo daguerrotipo y el procedimiento de colodión mejoraba sensiblemente las ventajas de aquél, el volumen de los aparatos, la necesidad de utilizar tiendas de campaña como cuarto oscuro, la obligación de viajar con ayudantes y las dificultades de manipulación que exigían estos procedimientos fotográficos, eran demasiados impedimentos para hacer posible la labor de la fotografía documental o de viajes. Cuesta trabajo pensar, desde nuestra óptica moderna, cómo podían realizarse trabajos fotográficos al aire libre y en zonas lejanas al domicilio o estudio del fotógrafo. Otro tanto sucede con la técnica de la impresión. Ningún procedimiento de los estudiados hasta ahora conseguían resultados satisfactorios en la multiplicación de la imagen fotográfica por las prensas. Y, aquellos que proporcionaban algunos resultados más esperanzadores, no se adecuaban a los procedimientos existentes para su inclusión junto a los textos durante la impresión en las rotativas.

En ambos casos, como hemos visto, hay que esperar a la segunda mitad del siglo para que la fotografía entre de manera efectiva en el terreno de la prensa. En el caso de la técnica fotográfica gracias al descubrimiento de la placa seca -entre las décadas de 1860 y 1880-; y, en el de la imprenta, hasta el completo desarrollo de las tramas y el descubrimiento de la autotipia o cliché, ya en la década de los 80. La conclusión parecía evidente: hasta bien entrada la segunda mitad del siglo no iba a haber fotografía documental, ni reportaje gráfico, y el nuevo y milagroso invento de la fotografía no tendría repercusión efectiva en la prensa periódica hasta final de siglo.

Pero esa conclusión, por más evidente que parezca, por los datos descritos hasta el momento, no es en absoluto cierta. Aunque tecnológicamente, y en algunos casos estilísticamente, la fotografía estuviera imposibilitada para desarrollarse con garantías en la prensa, las repercusiones de la aparición de la fotografía fueron importantes en el mundo del periodismo. Ya dejamos apuntado de manera somera, y en capítulos posteriores desarrollaremos, el impacto que va a tener en la sociedad, en los modos de vida y en las

formas de ver, un medio de reproducir la imagen cuya característica más fundamental es su capacidad de copiar fielmente la realidad sin necesitar intermediario humano alguno. El cambio estilístico que produce este hecho en el periodismo es de una importancia capital, no sólo porque se produce en el momento en el que los periódicos comienzan a abandonar su aspecto libresco, sino también porque coincide con una etapa en la que, gracias a la aparición del telégrafo y al desarrollo de los ferrocarriles, los periódicos y revistas abandonan el periodismo de opinión y comienzan a caminar por senderos más informativos. Aventurando un poco más esta hipótesis podríamos llegar a señalar que, precisamente, son los nuevos hábitos que produce "la ventana abierta al mundo" en el público de la segunda mitad del siglo XIX los que más influyen en los cambios estilísticos que se producen a finales de siglo en la nueva concepción del periódico como medio informativo[85].

Sin entrar a analizar aún este importante asunto, que dejamos para más adelante, hay otros dos hechos que contradicen la conclusión que por los datos tecnológicos estudiados aparecía como evidente: de un lado, la aparición, desde los mismos comienzos del daguerrotipo, de multitud de publicaciones e impresiones por los más variados métodos; por otro, el hecho de que muchísimos fotógrafos viajaran, a pesar de las dificultades descritas, tomando imágenes con sus máquinas daguerrotípicas o con placas negativas y dando un auge a la fotografía documental y de reportaje desproporcionado, si tenemos en cuenta los materiales y aparatos de los que disponían. Paralelamente, los dibujantes y artistas de las revistas ilustradas, por las influencias que antes comentábamos, también viajan al lugar del acontecimiento informativo para asistir en persona al desarrollo de los acontecimientos; u, obligados por ese fervor informativo, no se limitan a inventar cuando no les es posible desplazarse, sino que esperan pacientemente en las redacciones de sus

[85] Lúcidas son en este sentido las reflexiones de Lee Fontanella (*Op. cit.* (1982) Pág. 67): *"Mientras estos adelantos produjeron distintos efectos estilísticos en la difusión de la información, trajeron consigo al mismo tiempo un cambio perceptivo del público. El periódico de contenido gráfico se presentaba como un recurso especialmente atractivo para la articulción de experencias diversas, puesto que aumentaba la relativa falta de lógica sintáctica en el formato periodístico mediante la introducción del contenido pictórico. (...) Cuando el periódico recurrió a la telegrafía y al grabado de fabricación tecnológica o incluyó más tarde a la fotografía, ejemplificó más aún la satisfacción de estos requisitos intelectuales y expresivos (...). Se pueden estimar estos avances como un índice de la alteración perceptiva de aquella minoría entrenada a base de una percepción lineal, a través del sentido visual que correspondía a la cultura libreril precedente".*

periódicos la llegada de las fotografías de sus compañeros reporteros, para copiar escenas "veraces" que luego puedan ser impresas.

También, la rápida extensión de la fotografía en todo el mundo, unida a la natural curiosidad del hombre por conocer la realidad que le rodea, llevó a miles de aficionados y profesionales de todos los países a *"traducir su curiosidad en imágenes; curiosidad que podía estar guiada por preocupaciones sociales y humanitarias, por invenciones y novedades, provocada por guerras, accidentes o cataclismos aún mal conocidos"* [86]. Y, al mismo tiempo, para satisfacer la curiosidad de los que no podían estar presentes en los acontecimientos, avezados comerciantes ponían en marcha una pequeña industria editorial de imágenes impresas, aprovechando la lentitud de la prensa en ofrecer esas imágenes, la escasez de este tipo de prensa y la calidad que eran capaces de ofrecer tras la supresión de los medios tonos de las fotografías originales y su transcripción mediante el dibujo. La amplitud y la complejidad de todos estos temas obligaría a un profundo trabajo de investigación por sí mismo, pero este no es el objeto de nuestro planteamiento en esta Tesis, por lo que ofrecemos unos pocos ejemplos con el exclusivo propósito de confirmar la existencia de estos primeros reporteros gráficos y estas primeras publicaciones fotográficas.

4.3.1.-Las publicaciones fotográficas pioneras.

La primera manifestación de la fotografía en el campo del libro impreso se produce por medio del encolaje de pruebas fotográficas originales sobre las páginas. Estos libros de estampas son el primer medio que consiguen los fotógrafos para dar a conocer sus trabajos, mientras la prensa no consigue explotar rápidamente las posibilidades de la fotografía. Este procedimiento va a ser provisional por las pequeñas tiradas que permite, por la poca estabilidad de las pruebas encoladas y por el precio, muy alto dado el carácter manual y artesano de la producción. A pesar de ello, estas técnicas dan lugar a dos tipos

[86] André Barret: *Op. cit.* Pág. 7.

diferentes de industria "editorial" [87].

Una de ellas, que se va a desarrollar con características propias y diferenciadas, es la de los álbumes fotográficos. Al igual que la industria de las "cartas de visita", inventadas por Disdéri, y que van a tomar un inesperado auge llegándose a vender trescientos o cuatrocientos millones anuales en la Inglaterra de 1860[88], la industria de los álbumes fotográficos se desarrolló con evidente éxito: *"Cuando en 1860 aparecieron los primeros libros de fotografías, en forma de los conocidos álbumes (Leporellos), encuadernados en doce partes mediante charnelas de acero, con dos imágenes en cada parte, nadie pensó que de estos primeros prototipos saldría un artículo conocido en todo el mundo y que ha dado beneficios a millones"* [89].

Esta industria, que desaparecerá en 1920, se desarrolla por caminos diferentes a la del libro fotográfico. Las mejoras introducidas por el procedimiento del calotipo, que como veíamos en el primer punto de este capítulo, permitían la producción masiva de copias, llevan a la creación de establecimientos especializados en producir copias de este tipo para álbumes y libros. El primero de ellos, el *Talbotype Establishment*, que se sitúa en la población inglesa de Reading, fue pronto superado por el creado por Louis Desiré Blanquart-Evart, en la ciudad francesa de Lille, *"quien ideó un papel para revelado con el que se reducía el tiempo de impresión a seis segundos bajo la luz del sol"*. La *Imprimerie Photographique*, de Blanquart, podía producir más de diez mil copias fotográficas en un sólo día, y contaba con un personal de cuarenta mujeres[90]: *"En el verano de 1851, su casa de "Impresiones Fotográficas" publicó el primer número del Album*

---

[87] Utilizamos el término "editorial" en el sentido moderno de editar, producir y poner a la venta material impreso, a pesar de las singulares características de estas primitivas industrias, más artesanales que industriales.

[88] A. Barret: *Op. cit.* Pág. 10.

[89] Ellen Mass: *Op. cit.* Pág. 9.

[90] Beaumont Newhall: *Op. cit.* Pág. 120; y Ellen Mass: *Op. cit.* Pág. 9. De nuevo se establece una pequeña guerra de cifras entre autores: mientras Ellen Mass habla de 10.000 copias, Newhall sostiene que solamente producían 4.000 diarias.

Photographique: una carpeta de copias con temas arquitectónicos y paisajísticos, hermosamente montadas sobre excelentes papel, al estilo de las litografías románticas (...). Pero su obra maestra fue Egipte, Nubie, Palestine et Syrie (editado también en París por Gide y Brandy, en 1852), un volumen de 122 copias hechas sobre negativos tomados por Maxime Du Camp" [91].

A. Barret también cita otras obras de la imprenta de Blanquart: *Le Nil, L'Art Chrétien, Les Pyrénées, París Photographique*, etc. Simplemente una revisión de los títulos de estas primitivas obras fotográficas son ya un claro exponente de la aún muy poco satisfecha curiosidad de conocer otros lugares que proporcionaría pocos años después la fotografía documental. El dato apuntado por Sougez -cuarenta mujeres trabajando para Blanquart y más de diez mil copias diarias de producción- da la medida de la verdadera dimensión industrial que tomaron estas imprentas fotográficas. Barret apunta asimismo el auge de las industrias de este tipo en Inglaterra y Escocia y cita las de G.W., Wilson, Morgan and Kid, Valentine, etc[92] .

También los daguerrotipos estuvieron presentes en los primeros libros de fotografías; aunque en este caso, por las características propias de este procedimiento, no era posible la inserción de la prueba original (placa de metal), en el libro. Por ello, se realizaron libros de grabados y litografías a partir de los daguerrotipos. Es interesante destacar el publicado por el óptico Lerebours, bajo el título de *Excursions daguerriennes*, entre 1840 y 1844, que es una colección de grabados realizados a partir de los daguerrotipos que el propio Lerebours se trajo de un viaje a Italia y algunos otros realizados por Goupil Fesquet en Egipto. De la misma época y de interés similar es el famoso álbum de litografías, sacadas a partir de daguerrotipos, que se publica en París bajo el titulo de *Paris*

---

[91] Maxime du Camp, al que ya encontramos en el epígrafe 4.1 como uno de los máximos detractores en los comienzos de la fotografía, consigue en esta época sus más grandes éxitos como fotógrafo. Posteriormente sería muy conocido tanto por su impresionante actividad artística como por ser uno de los compañeros de aventuras de Gustave Flaubert. Miguel Salabert, prologuista de la edición española de *La educación sentimental*, le cita repetidas veces como corrector del libro de Flaubert y como amigo íntimo del autor francés. (Gustave Flaubert: *La educación sentimental.* Págs. 7 a 34. Alianza Editorial. Madrid, 1983).

[92] A. Barret: *Op. cit.* Pág. 10. Este autor señala también que *L'automatic Photograph Company*, de Nueva York llega a tirar 150.000 pruebas diarias en 1895.

et ses environs par le daguerréotype.

En España, como en muchos otros países, también aparecen este tipo de publicaciones. Lee Fontanella recoge datos de algunos de ellos; quizá el más curioso, tanto por su antigüedad (quizá el primero) como por su largo título, sería el publicado en 1842, en la imprenta de Juan de Roger, de Barcelona: *España: Obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj por los Sres. D. Luis Rigalt, D. José Puiggari, D. Antonio Roca, D. Ramón Alabern, etc. Y acompañadas con textos, por Don Francisco Pi y Margall.* El mismo autor señala que, a pesar de no tener conocimiento de ninguna publicación española que utilizara portadas fotográficas, si había algún libro que llevaba, pegada en la contraportada, una fotografía del autor del libro en lugar del grabado habitual, y cita el ejemplo -que reproduce- de un libro de Antonio Martín Gamero, titulado *Las Parábolas* y publicado en 1865[93].

Nada hace pensar que estos afortunados fotógrafos que lograron publicar por estos primitivos métodos algunos de sus trabajos fueran los únicos que realizaran en esta época fotografía documental; al contrario, numerosos testimonios avalan la tesis de que eran muchos los aventureros de las grandes cámaras que salieron de sus estudios para satisfacer la curiosidad fotográfica que ofrecía el mundo exterior, aunque la mayoría de las veces la salida fuera algo más que un paseo y se convirtiera en una larga y arriesgada peripecia, sobre todo comparada con la vida tranquila de los estudios y el monótono desfile de clientes.

4.3.2.-Los primitivos "reporteros gráficos" y su relación con la prensa de la época.

Por entrar ya directamente en el terreno que más interesa a nuestra investigación, entre estos aventureros de la fotografía documental debemos destacar a los primitivos "reporteros gráficos", los pioneros de la noticia gráfica. Sin embargo, es difícil, por las

[93] Lee Fontanella: *Op. cit.* (1981). Pág. 54.

consideraciones que hasta ahora hemos hecho, hablar en esta época de reporteros gráficos con toda la propiedad que implica el término. Reportero, del inglés "reporter", es la palabra con la que se designa a los periodistas del siglo XIX que salen de las redacciones en busca de noticias; un término que se puso rápidamente de moda y se introdujo pronto en Francia y en España. En nuestro país sustituyó velozmente al término "gacetillero", que era como se denominaba a aquellos primitivos informadores en el periodismo noticiero que aparece en España a mediados del siglo[94]. Para hablar entonces con verdadera propiedad de reporteros gráficos se necesitaría que las fotografías tomadas por estos pioneros hubieran tenido la posibilidad de aparecer en la prensa, lo que no siempre ocurría, ni siquiera en forma de grabados realizados a partir de ellas. Por ello, no resulta fácil delimitar la frontera entre lo que hoy día podríamos denominar reportaje gráfico y lo que podría exigir el público de las publicaciones fotográficas que hemos analizado. Sin temor a equivocarnos, y por razones que matizaremos inmediatamente, podemos optar por denominar como reporteros gráficos a todos aquellos fotógrafos de acontecimientos que realizaban sus tomas en el exterior, cerca del hecho noticiable y que, de haber tenido la prensa de la época condiciones técnicas para ello, se habría disputado su publicación.

Como ejemplo clarificador de la tremenda dificultad de que implica delimitar estas fronteras, analizaremos nuestras propias discrepancias con una de las propuestas de los importantes historiadores de la fotografía A. y H. Gernsheim. Estos autores, en su ya citada *Historia gráfica de la fotografía*, se atreven a afirmar con rotundidad: *"... la primera fotografía para reportaje fue tomada por Robert Howlett en 1857. Howlett, que el año anterior había tomado algunas fotografías llenas de vida en el Derby para que sirvieran de bocetos y estudios a William Powell Frith para su conocida pintura Derby Day, fotografió la botadura del buque de vapor "Great Eastern" y también a su diseñador, I.K. Brunel, de una forma completamente moderna en su concepción"* [95].

A nuestro parecer, y según los razonamientos que hacíamos unas líneas más arriba,

---

[94] La publicación del diario *Las Novedades*, en 1850, y de *La Correspondencia de España*, en 1858, marcan el inicio del periodismo noticiero e informativo español.

[95] H. y A. Gerhsheim: *Historia gráfica de la fotografía*. Pág. 128. Omega. Barcelona, 1967.

la fecha en la que Gernsheim sitúa la primera fotografía de reportaje (1857) es un buen motivo de discrepancia intelectual. En primer lugar, pues la propia afirmación contiene una evidente falacia: ¿Por qué considerar como primer reportaje el que Howlett realizó en 1857 si, como el mismo autor sostiene, un año antes ya había realizado fotografías "llenas de vida" del Derby, aunque su destino fuera servir de herramienta para un pintor? ¿Está, con ello, Gernsheim rechazando los reportajes fotográficos por el simple de hecho de que no se realicen con intención comunicativa directa?. Pero no es esta nuestra única razón de discrepancia, pues -en nuestra opinión- numerosos datos conocidos de muchos fotógrafos viajeros nos hacen suponer mucha anterioridad en la realización de reportajes, algunos de ellos hasta reproducidos en la prensa en forma de grabados (los casos del americano Stelzer, que fotografía acontecimientos noticiosos en Europa, alrededor de 1840, o los de Roger Felton en la guerra de Crimea (1853-56), entre otros muchos, pueden ser muy significativos). Pasaremos revista, aunque sea de forma somera y no exhaustiva, a algunos de estos casos para confirmar nuestra tesis de que existe reportaje gráfico -con las matizaciones antes señaladas-, no sólo antes de la fecha indicada por Gernsheim, sino casi desde los mismos comienzos del daguerrotipo.

Carl Ferdinand Stelzer, fotógrafo norteamericano que viaja a Europa para aprender la técnica daguerrotípica, como vimos en los comienzos de este capítulo, realiza la que por la fecha pudiera ser la primera fotografía periodística de la historia -de nuevo recordamos todas las dudas que una afirmación de este tipo puede contener-, si hacemos caso al dato aportado por la Enciclopedia *Life*: *"Stelzner poseía lo que más tarde daría en llamarse olfato para las noticias. En la primera semana de mayo de 1842, cuando un incendio que duró tres días y asoló parte de esa histórica ciudad (Hamburgo), él y un asociado suyo acudieron al lugar del siniestro portando una pesada cámara, placas plateadas, una tienda de campaña que servía como laboratorio y diversos productos químicos, e hicieron numerosos daguerrotipos del destruido paisaje"* [96]. Como es lógico, las fotografías no fueron reproducidas por ningún periódico y los autores de la enciclopedia *Life* tampoco citan en que lugar se conservan estos daguerrotipos ni de dónde procede el dato. Pero de ser cierto, nos encontraríamos ante un verdadero reportaje gráfico en una temprana fecha

[96] Life/Salvat: *Op. cit.* (Tomo VIII). Pág. 18.

de la historia de la fotografía, por supuesto mucho antes de la de 1857, que proponía al historiador inglés.

Las guerras han constituido siempre un candente foco de noticias e informaciones; con la aparición de la fotografía pasarían a ser también un acontecimiento fotografiable. Cuando hablábamos de la expansión del daguerrotipo por tierras americanas citábamos las informaciones de Ellen Mass (ver nota 33) sobre algunos daguerrotipos realizados en la confrontación de México con los EEUU, en 1846; dato que es confirmado por Ramírez cuando señala: *"Las más antiguas fotografías de una conflagración bélica proceden de la guerra entre México y los EE.UU. (1846-1847)"* [97].

Pocos años más tarde, entre 1853 y 1855, tuvo lugar la guerra de Crimea, uno de los acontecimientos informativos más importantes de esa época, y que tendría una importancia decisiva en el desarrollo del recientemente inaugurado periodismo informativo. Esta guerra fue ya registrada de modo sistemático por los fotógrafos. El más importante de los reporteros que cubren gráficamente esta conflagración fue el inglés Roger Fenton. Mario Rodríguez Aragón sitúa la llegada de Fenton a Crimea en 1855, donde *"trabaja como primer fotógrafo de guerra, sirviéndose de un carro para fotógrafos ambulantes"* [98]. Por el año de comienzo de la guerra, por la cantidad de material enviado por Fenton, así como por la publicación anterior a 1855 de algunos grabados con escenas de esta guerra, es de suponer que la fecha dada por Rodríguez Aragón es errónea. Según Barret, el *Ilustrated London News* e *Il Fotografo*, este último de Milán, publican ya en 1853 grabados en madera basados en fotografías realizadas por el aventurero inglés. Altabella, por su parte, también señala que *The Ilustrated London News* envía a Crimea a sus primeros corresponsales gráficos, con las primeras máquinas fotográficas de gran cajón y placas, pero no cita fecha ni nombres de los enviados gráficos. En *La Ilustración Española y Americana*, revista de la que hablaremos extensamente en próximos capítulos, se publican también, alrededor de 1876, grabados de José Luis Pellicer sobre esta guerra,

---

[97] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 94.

[98] Mario Rodríguez Aragón: *Op. cit.* Año 1855 (Al estar la obra estructurada cronológicamente, año a año, citamos éste y no la página, por resultar más cómoda la consulta).

basados sin ninguna duda en los publicados en las dos revistas citadas anteriormente, o en las fotografías originales de Fenton que podían ser conocidas por Pellicer[99].

En cualquier caso, aunque no podemos dejar de considerar esas primeras fotografías de guerra como fotografía de reportaje, puesto que, además de su valor periodístico y documental, reúnen la condición de haber sido utilizadas expresamente para publicar en prensa, Ramírez sitúa el problema en el ámbito estilístico: *"El inglés Fenton impresionó por encargo de la firma Agnew & Sons, de Manchester, una célebre serie de láminas estáticas que, más que la acción, testimonian el paisaje después de la batalla; el contraste entre sus estatismo y la movilidad de los dibujos contemporáneos sobre la misma guerra era bastante notable"* [100].

El tema es de capital importancia y volverá a resurgir cuando tratemos las dificultades formales que tuvo la fotografía para consolidarse de forma definitiva en el mundo de la prensa. Por ahora, señalemos solamente que la visión de estas fotografías de Fenton (en la página 10 del libro *Histoire de la photo de reportage*, se reproduce una de ellas) denotan "falta de vida": son escenas "inmóviles" de la vida militar, de grupos de oficiales y paisajes... en general, documentos apasionantes pero sin acción, sin muertos y sin heridos; probablemente por simple autocensura, por el "buen gusto" de la época que podría haber impedido al fotógrafo enseñar imágenes más duras a la reina Victoria, madrina-financiera de la expedición. Sin embargo, no es esa la opinión al respecto de Rodríguez Aragón: a diferencia de lo que acabamos de analizar, este autor sostiene una tesis bastante diferente, pues señala que *"las expediciones de fotógrafos a la guerra de*

---

[99] La guerra de Crimea y el caso específico de Roger Felton requerirían una minuciosa investigación que, en estos momentos, desconocemos si ya se ha realizado. Por citar algunos datos curiosos, diremos que la guerra de Crimea fue la primera contienda que contó con ferrocarril, telégrafo, cuerpo oficial de enfermeras y, por supuesto, fotógrafos. Roger Fenton, por su parte, además de retratista oficial de la familia real inglesa, adquiere su fama como auténtico aventurero de esa guerra: transforma un carro de mercader de vino en un "moderno" carromato con tres caballos, cocina, cama y laboratorio e impresiona alrededor de 360 placas de 30x40 y 40x50 con vistas más o menos bélicas, por el procedimiento del colodión húmedo.

[100] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 94.

Crimea dieron como resultado excelentes imágenes de la contienda" [101].

Con el paso de los años, la técnica y el estilo fotográfico evolucionarían hacia un tipo de reportaje donde ya primaba el movimiento sobre lo estático, dando lugar al realismo. Sería precisamente la siguiente gran guerra, la de Secesión americana (1861-65), la que aportaría al reportaje gráfico una nueva dimensión realista y de veracidad. Como señala Barret: *"mostraba la guerra desde un punto de vista distinto al que pretendían las naciones; la imagen presentada no era la del heroísmo (dominio del lápiz creativo de los dibujantes), sino cadáveres y ruinas; la verdad era para una gran parte del público una verdad nueva"* [102].

La guerra civil americana fue la primera guerra totalmente fotografiada -dentro de las posibilidades de la época- con un sentido de reportaje organizado. Matthew B.Brady, rico propietario de estudios de retrato de Nueva York y Washington, crea en 1861 un verdadero servicio fotográfico para cubrir la mayoría de los campos de batalla. Contrata a Alexander Gardner, a Timothy O'Sullivan y a otros fotógrafos que, según los datos aportados por Barret, realizan más de ocho mil placas durante casi tres años, con evidente peligro físico para ellos y sus ayudantes. El propio Brady fue herido de gravedad en un batalla. A pesar del interés documental de estas placas, ni el gobierno americano, ni las revistas gráficas mostraron excesivo interés en ellas, no siendo reproducidas, ni dando lugar a demasiadas reproducciones en grabados. Varios autores citan el *New York Illustrated News* y al *Frank Leslie's Illustrated* como los únicos que publicaron grabados en madera tomando como modelos las placas del equipo de Brady. El realismo del que habla Barret resultaba a todas luces molesto y seguían resultando más atractivos los dibujos románticos. Pero el reportaje ya ha adquirido lenguaje propio: la cámara va a ser a partir de ahora, en palabras del propio Brady, *"el ojo de la historia"*.

Juan Antonio Ramírez, de nuevo preocupado como nosotros por los asuntos estilísticos de esta nueva forma de fotografiar y por sus consecuencias sociales y de

---

[101] M. Rodríguez Aragón: *Op. cit.* (Año 1855).

[102] André Barret, citado por *Zoom. Revista de la imagen*; N° 13. Págs. 71 a 80.

transformación del lenguaje periodístico, ve así esta nueva manera de abordar la representación de la realidad: *"Las fotografías que representan el campo de batalla, la vida cotidiana de los campamentos, o los cadáveres que siembran el paisaje, aparecen ante nosotros sin la calma fría de las naturaleza muertas ni la pasión engañosa de la acción instantánea. Estas fotografías han logrado una síntesis expresiva que deriva del compromiso honesto entre la simple voluntad testimonial y las mediaciones técnicas, que no permitían tomar con menos de cuatro o seis segundos de exposición. Cuando hablamos de realismo en el arte coetáneo no deberíamos olvidar esta lección"* [103].

Pero no sólo las guerras suscitan la curiosidad informativa de estos pioneros del reportaje gráfico. Otros muchos asuntos de la vida cotidiana y social fueron impresionados por las placas de los fotógrafos aventureros. Así, según Barret, el alemán Hermann Biow toma excelentes daguerrotipos de las barricadas francesas de 1848, y cita también este autor a Biow como fotógrafo del incendio de Hamburgo en mayo de 1842, por lo que quizá pudiera tratarse del compañero de Stelzer, que antes citábamos utilizando datos de la Enciclopedia *Life*. No olvida Barret tampoco otros famosos ejemplos de estos primeros reportajes: unas imágenes estereoscópicas de los funerales del duque de Wellington, en noviembre de 1852, que por la fecha pudieran ser las primeras imágenes de este tipo; y el caso de los hermanos Bisson, que abandonan sus estudios de París para fotografiar los viajes de Napoleón III y la emperatriz Eugenia[104].

En este contexto de fotografía documental y de viajes, es imprescindible citar la llamada *Misión Heliográfica francesa*, nombre con el que se designó a una serie de campañas fotográficas encargadas por la Comisión de Monumentos Históricos a cinco fotógrafos -Baldus, Le Secq, Le Gray, Mestral y Bayard-, en 1851. Estos fotógrafos franceses, algunos de los cuales ya han aparecido citados en este capítulo tendrán una importancia decisiva en el desarrollo de la fotografía de prensa, recorriendo numerosas provincias francesas y realizando fotografías de monumentos y acontecimientos: entre sus trabajos cabe destacar las inundaciones de Ródano, en 1856, fotografiadas por Baldus y

[103] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 96.

[104] Barret: *Op. cit.* Pág. 12.

los trabajos de Le Gray, llenos de poesía, y en los que el fotógrafo logra incluir el monumento retratado en su entorno y paisaje natural[105].

El España, la situación es bastante atípica, hasta el punto que incluso a final del siglo, hacia 1890, autores como Fontanella resaltan la importante carencia de fotografía de desastres y de reportaje periodístico, en comparación con el resto de los países europeos[106]. Sin embargo, pese a esa penuria reporteril, es posible reseñar algunos casos curiosos en estos primeros años. Como simple anécdota, hay que destacar la que, según Antonio Espina, protagoniza Pedro Antonio de Alarcón durante la guerra de Africa (1859-1860). Al parecer, el literato español viajó a Africa por su cuenta y riesgo, según se puede constatar en su libro *Diario de un testigo de la guerra de Africa*, aunque algunas de sus cartas, explicando la situación de la guerra, fueran publicadas en la prensa de la época. Pero la curiosidad del caso de Alarcón es que se sintiera atraído por las posibilidades de utilizar la fotografía en su experiencia bélica, a pesar de su desconocimiento de la técnica fotográfica. Como irónicamente relata Espina, los resultados no fueron en absoluto positivos: *"Lo primero que hizo este corresponsal de guerra al llegar a Málaga fue comprar un elegante corcel, un burro sin pretensiones, una tienda de campaña individual y una máquina fotográfica. (...) Este aparato voluminoso y primitivo funcionó muy bien durante bastante tiempo, hasta el punto de que de doscientas placas de cinc que tiró el fotógrafo no se le estropearon del todo más que ciento sesenta y tres. Precisamente las del campo de batalla"* [107].

La frustrada experiencia del literato no debe hacer suponer la total inexistencia de reportaje gráfico en la España de mediados del siglo XIX, y el haber traído a colación este caso es más por la anécdota de la afición que podemos suponer en los aventureros de la noticia, que por que represente a los profesionales de la fotografía de aquellos años. Pero

---

[105] Datos tomados de *França: un patrimoni fotogràfic. 1847-1926.* Catálogo editado para la exposición que, bajo ese lema, se celebró durante la Primavera Fotográfica de Cataluña en 1984.

[106] Lee Fontanella: *Op. cit.* (1981). Pág. 257.

[107] Antonio Espina: *El cuarto poder. 100 años de periodismo español.* Págs. 21 y 22. Aguilar. Madrid, 1960.

pocas son las fotografías de exteriores que se pueden rastrear en la primera mitad del siglo: salvo algunos calotipos, ya citados anteriormente, representando vistas del Alcázar de Sevilla, y de la ciudad de Sevilla desde el puente de Triana, obras de Francisco de Leygonier y del vizconde de Vigier, respectivamente, no parecen haberse encontrado más muestras del reportaje español. Sin embargo, poco después de que se traspasara el umbral de 1850, la llegada en 1852 del fotógrafo Charles Clifford a Madrid puede suponer el comienzo de un tipo específico de reportaje fotográfico desarrollado magistralmente por el inglés, que se afincó en España hasta su muerte en 1863. Nos referimos a sus "viajes reales", pues Clifford ocupó los últimos diez años de su vida como fotógrafo oficial de la reina Isabel II. La importancia de este fotógrafo, no sólo en la fotografía española, sino en la historia de la fotografía mundial, es sobradamente conocida y ha sido destacada por numerosos historiadores. Fontanella señala el álbum de Clifford, de 1852 *Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la princesa de Asturias en el templo de Atocha*, como la primera colección de calotipos de Clifford en España. Clifford figuraba, además de como fotógrafo oficial de la Corte, como informador gráfico del *Museo Universal*, donde sus fotografías sirvieron para la realización de numerosos grabados. Fontanella, citando a Herrero Collantes, sostiene que las fotografías de Clifford no fueron usadas como base de grabados para *El Museo Universal* hasta el viaje a Asturias de la Reina y apunta además la posibilidad de que los grabados realizados allí con motivo de este viaje tuvieran también como modelos las fotos de un fotógrafo gijonés, Alfredo Truán[108] (Figuras 5 y 6).

El otro gran mito de la fotografía de reportaje española de estos años es J. Laurent, también de procedencia extranjera, en este caso francés. Al parecer, Laurent llegó a España alrededor de 1857, pues se tienen noticias de que fotografió en 1858 la

[108] Tanto M.L. Sougez como H. y A. Gersheim (*Op. cit.*), dedican a Clifford muchas de sus páginas. Al igual que Fontanella, quien señala la inexistencia de un estudio exhaustivo de la obra de este fotógrafo. En la reciente correspondencia que hemos mantenido con este autor nos ha confesado su intención de realizar, desde la Universidad de Austin (Texas), un amplio trabajo sobre el particular, por lo que es de esperar que pronto queden desvelados todos los puntos oscuros que subsisten sobre el mejor fotógrafo que trabajó en España durante el siglo XIX. A la espera de esa prometida investigación, nos tenemos que conformar con los datos que en la actualidad conoce Fontanella, al parecer tomados de Herrero Collantes: *Viajes oficiales por la España de Isabel II.* Madrid, 1950.

construcción del ferrocarril asturiano como corresponsal de *La Crónica*, mientras Clifford lo hacía para el *Museo Universal*. Esta asunto es de capital importancia para el historiador Fontanella que señala: *"El dato es, quizá, de interés especial, porque por una parte no se suele pensar en estos dos fotógrafo como coetáneos (Clifford murió décadas antes que Laurent); por otra parte, se sigue afirmando hasta hoy que Laurent llegó a Madrid algunos años después de 1858. Este segundo hecho se explica, posiblemente, porque al ser corresponsal y no estar como fotógrafo oficial en una localidad era menos conocido"* [109].

Laurent, también fue corresponsal del *Museo Universal* y sus fotografías, aunque de menos mérito artístico que las de Clifford, destacan por sus mayores logros informativos, pudiendo asignarle mucha más capacidad como informador gráfico que al fotógrafo oficial de Isabel II. Aunque estos aspectos son siempre difíciles de matizar puesto que aún está por hacer la recopilación sistemática de la obra completa de Clifford, y la de Laurent, aunque conservada en los fondos de la Biblioteca Nacional, el Museo Municipal de Madrid y el Ministerio de Cultura, se halla todavía sin clasificar ni sistematizar. Precisamente con la publicación hace pocos años de un catálogo por parte del Museo Municipal[110] se ha dado a la luz una serie de fotografías de Clifford de evidente valor informativo, nos referimos al reportaje realizado por el inglés durante la construcción (en 1860) del Puente de los Franceses, alguna de ellas ya reproducidas con anterioridad en la obra de Fontanella. Curiosamente dada la temprana muerte de Clifford, acaecida en 1863, el reportaje puede considerarse completo con una fotografía de 1870, realizada por Laurent, en la que el Puente se halla completamente terminado.

Quizá el acontecimiento histórico que mereció ser más extensamente cubierto por los fotógrafos de reportaje de este Madrid de tan sólo doscientos cincuenta mil habitantes fuera la Reforma de la Puerta del Sol (1857-1862), acontecimiento del que se disponen un verdadero tesoro de vistas tanto en el Museo Municipal como en la Biblioteca Nacional de Madrid. En la exposición del Museo Municipal antes citada han podido verse tres

---

[109] Lee Fontanella: *Op. cit.* (1981). Pág. 137.

[110] *Imágenes de Madrid.* Catálogo de la exposición homónima celebrada en el Museo Municipal de Madrid, en Mayo de 1984.

fotografías anónimas de los años 1855 y 56, en los que se aprecia el estado de la Puerta del Sol antes de las primeras reformas. Posteriormente, y ya con las reformas iniciadas, se conservan obras de Clifford y de Antonio Cánovas[111] correspondientes a los años 1857 y 1858. De este último año son también varias vistas -anónimas- en las que se observan los desfiles de tropas en la puerta del Sol, con motivo de la procesión del 2 de mayo. Aunque quizá aún más significativa como fotografía de reportaje sea un anónimo de 1860, en el que se puede observar el paso de O'Donnell y las tropas de vuelta de la campaña de Africa en los alrededores de la Puerta de Alcalá.

Coetáneo a estos fotógrafos citados es también José María Sánchez, al que no podemos dejar de incluir en esta lista de los pioneros del reportaje gráfico. De él se conservan, en el Museo Municipal, tres originales de estos años: una vista de la Puerta de Alcalá, una fotografía de la exposición agrícola de la Montaña de Príncipe Pío y una vista panorámica desde el Observatorio Astronómico[112]. Posteriormente, Laurent, Sánchez y otros muchos autores conocidos o anónimos continuaron con este tipo de reportajes que, como se puede apreciar en comparación con otros países, no tuvieron en el nuestro la importancia que en aquellos. La razón no es fácil de explicar, pues en otros aspectos como pudieran ser el retrato o la "carta de visita", España sí se encontraba situada a la altura del resto del mundo; además, nuestra prensa ilustrada empezaba, como veremos, a conseguir la misma calidad que la europea, y algunos de nuestros dibujantes, como es el caso de Fortuny, ya habían asistido a la guerra de Africa en calidad de enviados informativos. La falta de una investigación sistemática en este terreno puede ser la causa de que no se hayan encontrado más fotografías informativas realizadas en la España de esta época, pues resulta excesivamente aventurado pensar que no hubiera más aventureros espontáneos o fotógrafos aficionados dedicados a estas lides. En este sentido sería significativo aportar

[111] Antonio Cánovas, descendiente indirecto del artífice de la Restauración de la monarquía española, es a menudo confundido con él. Según datos de Fontanella, este fotógrafo que trabajó con el seudónimo de *Kaulac*, comenzó su carrera profesional en 1900, publicando en 1912 una importante obra de divulgación titulada *La fotografía moderna*. Las fotos citadas de la Puerta del Sol, aunque aparezcan firmadas con el sello de *Kaulac*, es fácil que fueran realizadas por Clifford. Al parecer Cánovas retocó las fotografías en su estudio y firmó las obras con su sello, práctica común en esa época.

[112] Cristina Rodríguez Salmones, en el prólogo a *Imágenes de Madrid. Op. cit.* Pág. XII.

un nuevo dato: el diario *La Epoca*, en su edición del 19 de febrero de 1862, anuncia a sus lectores que *"al sonar el primer cañonazo que anunciaba la salida de S.M. la Reina para la visita que debe hacer hoy al templo de Atocha, empezará a correr la nueva fuente construída en la Puerta del Sol"* [113]. Pues bien, hasta ahora no ha aparecido -al menos nosotros desconocemos su existencia- ninguna imagen que recogiera ese significado incidente de la vida madrileña, pero no es difícil imaginar que existiera más de un fotógrafo aficionado que estuviera presente, máxime cuando existe una fotografía anónima, fechada dos años antes, en 1860, en la que un grupo de curiosos, entre ellos un aguador con sus carros de agua, asiste a las primeras pruebas del mecanismo de salida de agua de esa fuente cuando concluida ésta, aún no habían terminado las reformas generales de la Puerta del Sol (Figura 7). Otros muchos datos -sin ir más lejos, la inexistencia de fotografías de la guerra de Africa, a la que, como vimos, asistió Pedro Antonio de Alarcón- pueden avalar la idea de que los posibles reportajes fotográficos de esta época se hayan perdido para siempre o no hayan sido suficientemente investigados en los archivos y las colecciones particulares.

[113] Diario *La Epoca*. 19 de Febrero de 1862.

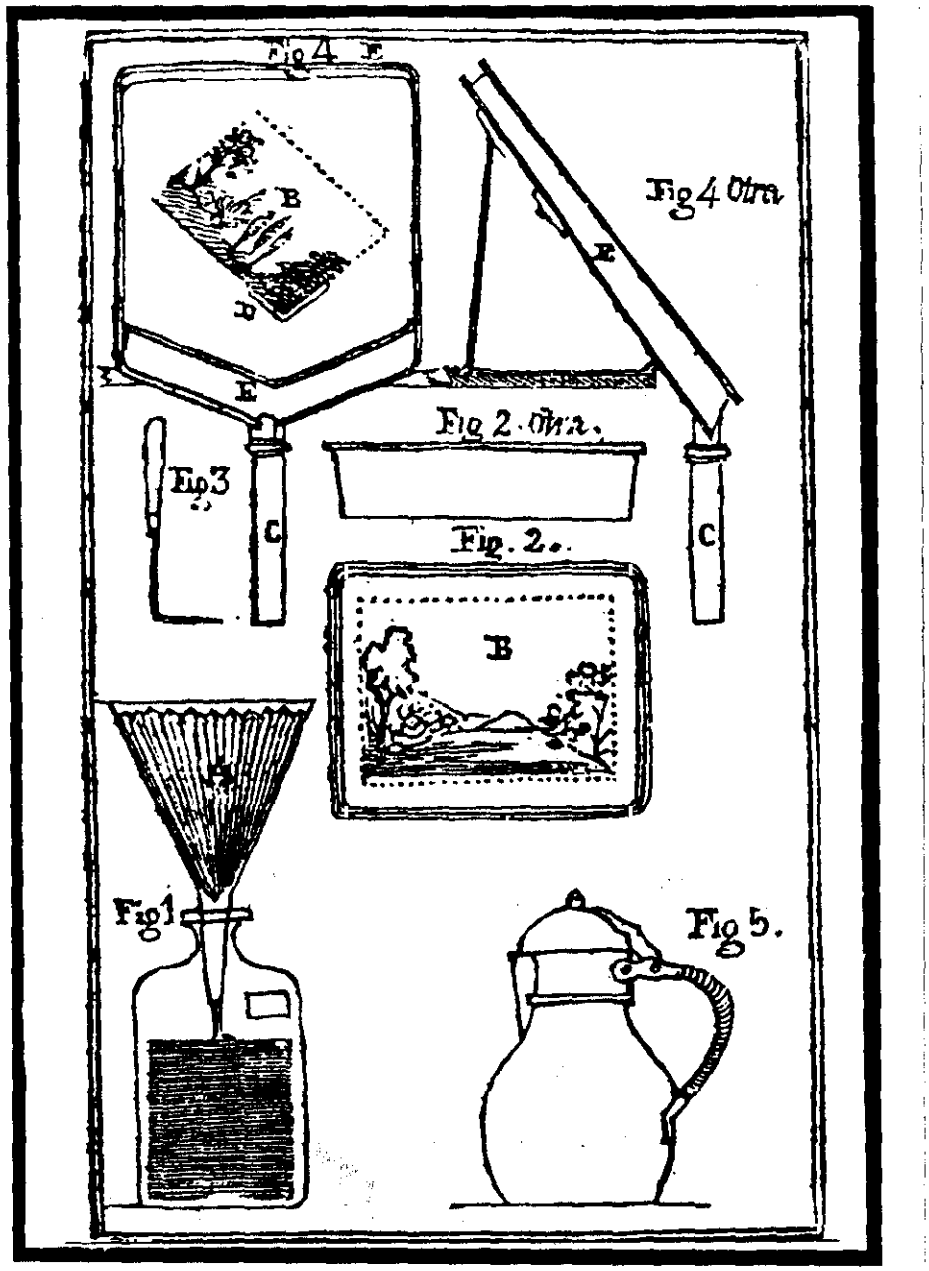
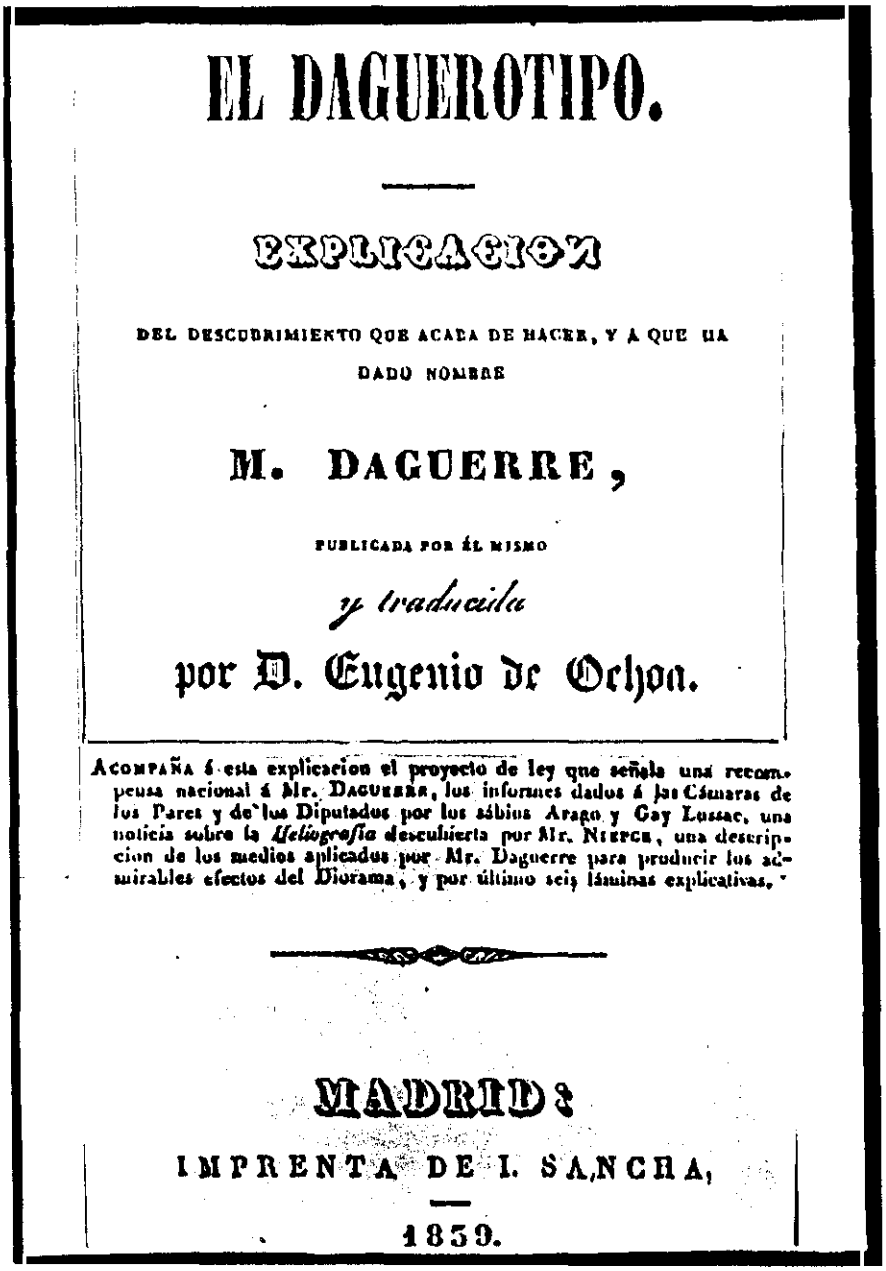


FIGURA 1

Grabados en madera utilizados por *El Museo de Familias* como ilustraciones explicativas del nuevo método fotográfico. Aparecen ilustrando la segunda de las comunicaciones de Felipe Monlau a esta revista.



EL DAGUEROTIPO.

EXPLICACION

DEL DESCUBRIMIENTO QUE ACABA DE HACER, Y Á QUE HA DADO NOMBRE

M. DAGUERRE,

PUBLICADA POR ÉL MISMO

y traducida

por D. Eugenio de Ochoa.

Acompaña á esta explicacion el proyecto de ley que señala una recompensa nacional á Mr. Daguerre, los informes dados á las Cámaras de los Pares y de los Diputados por los sábios Arago y Gay Lussac, una noticia sobre la *Heliografía* descubierta por Mr. Niepce, una descripcion de los medios aplicados por Mr. Daguerre para producir los admirables efectos del Diorama, y por último seis láminas explicativas.

MADRID:

IMPRENTA DE I. SANCHA,

1839.

FIGURA 2

Primera edición en castellano del folleto de Daguerre en el que se daba a conocer el nuevo descubrimiento. Traducido por Eugenio de Ochoa, fue publicado en 1839 por la imprenta madrileña I. Sancha.



FIGURA 3

Retrato de Charles Baudelaire realizado por Etienne Carjat en 1863.

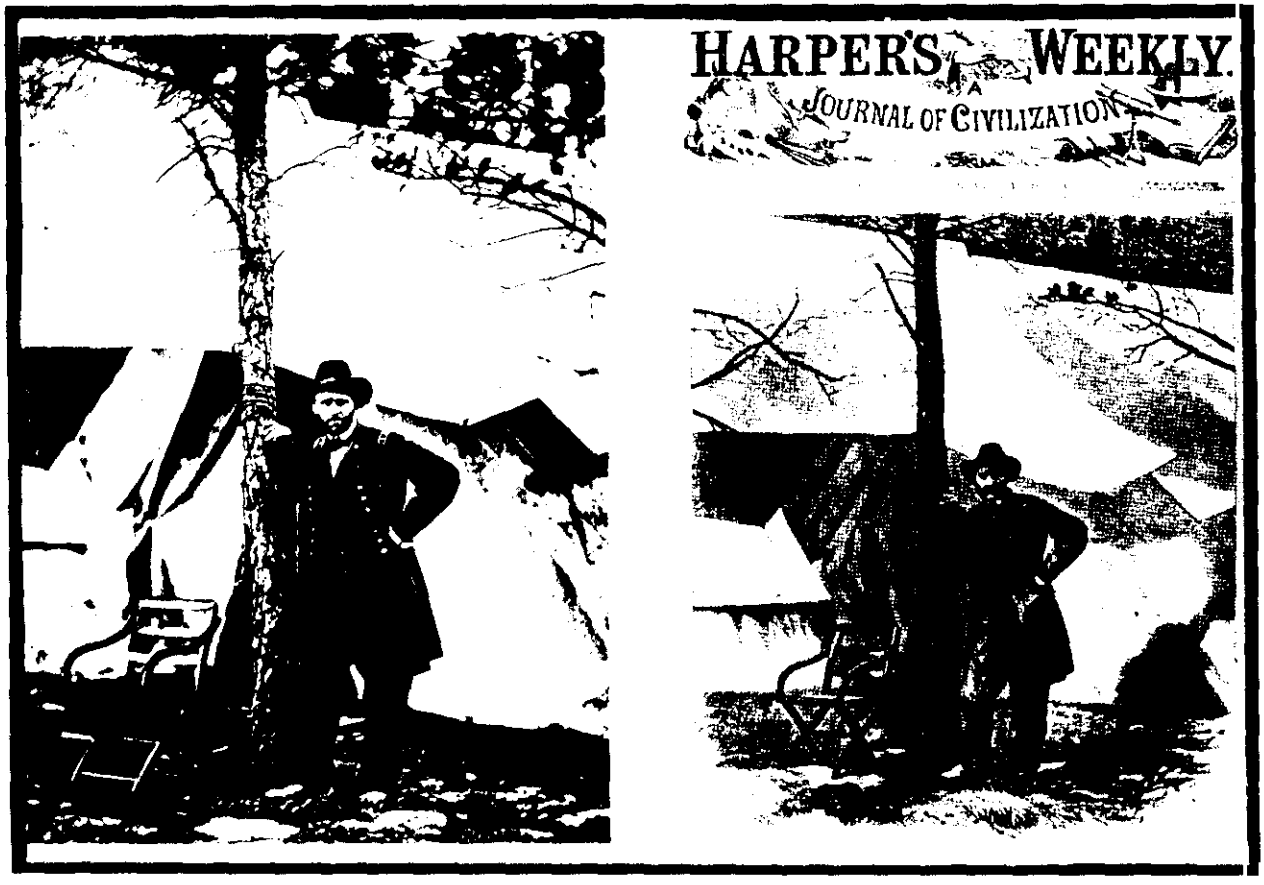


FIGURA 4

Comparación de la portada del *Harper's Weekly* (un grabado en madera a partir de fotografía) con la fotografía anónima original de 1864. En ambas, el general Grant en su cuartel general.

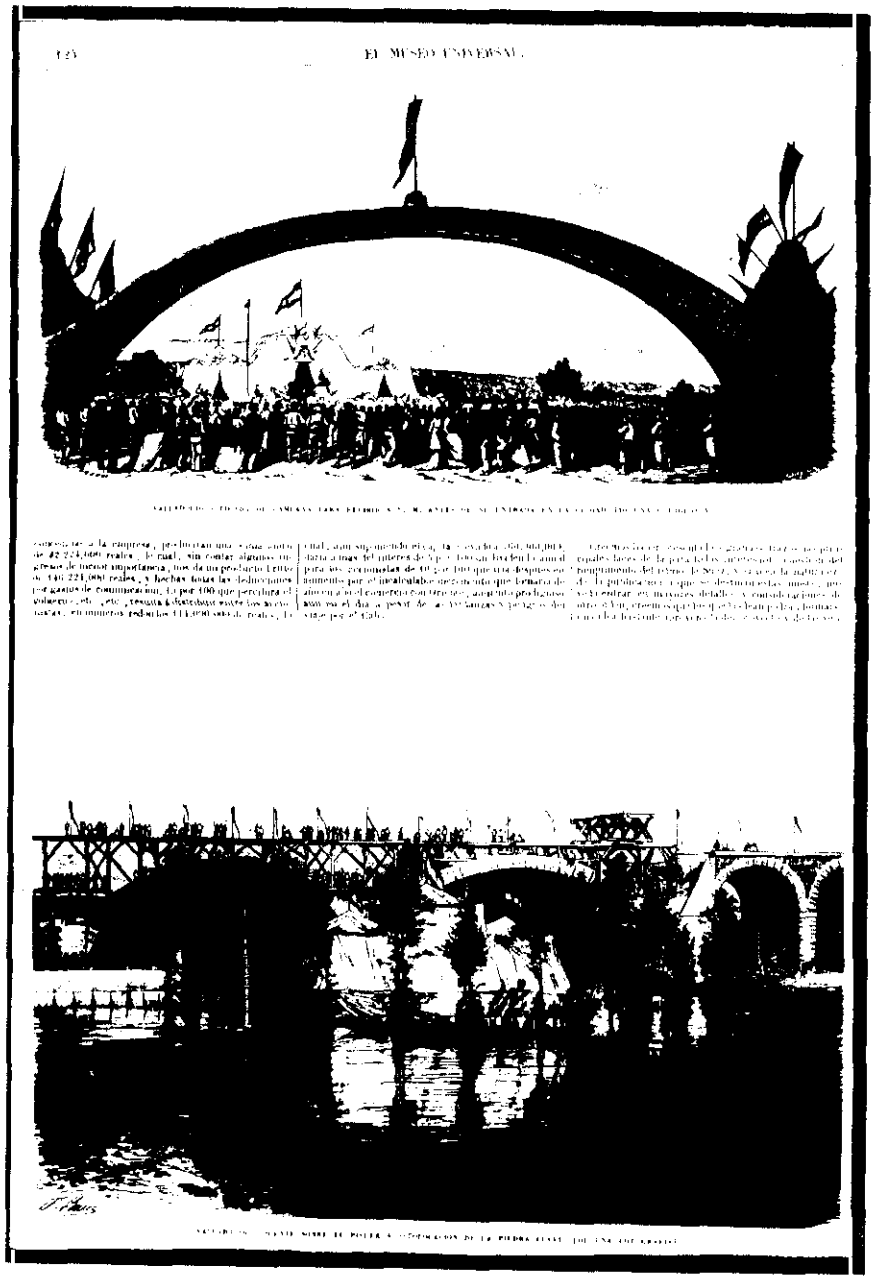


FIGURA 5

Página de la revista *El Museo Universal*, en la que aparecen publicados dos grabados en madera que tienen como "modelos" fotografías de Clifford, realizadas en un viaje a Valladolid de la Reina Isabel II (*El Museo Universal*, número 14, año II, 30 de julio de 1858).

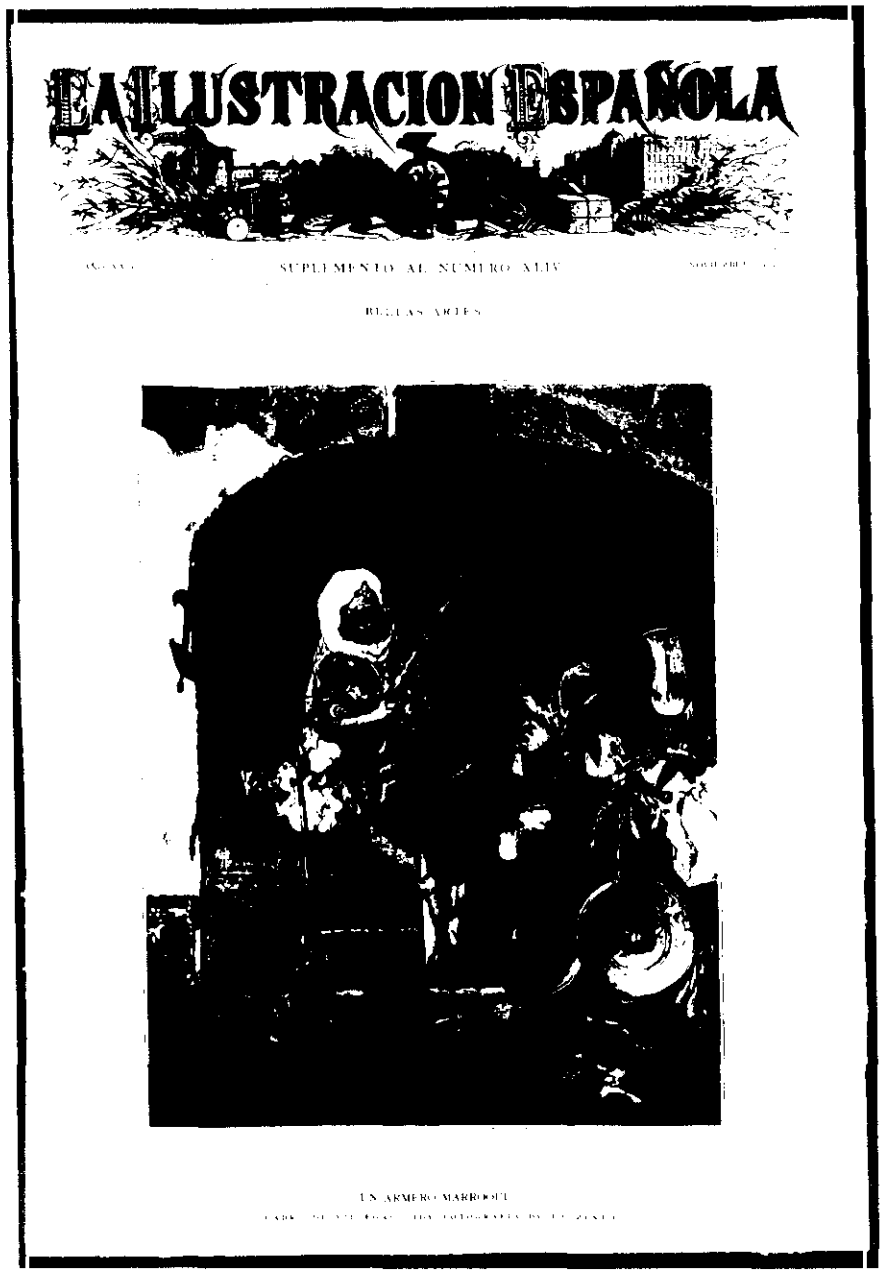


FIGURA 6

Portada de la revista *La Ilustración Española y Americana* en la que se publica un grabado en madera realizado a partir de una fotografía de Laurent (*La Ilustración Española y Americana*, número III, 22 de enero de 1880).



FIGURA 7

Fotografía anónima de 1860. Pruebas de la instalación de la fuente de la Plaza de la Puerta del Sol, que sería inaugurada dos años más tarde.

5

FOTOGRAFIA Y PRENSA EN EL SIGLO XIX: REFLEXIONES FORMALES

5.1.-GENESIS DEL PERIODISMO POPULAR Y DEL PERIODISMO INFORMATIVO.

5.2.-PRENSA ILUSTRADA.

5.3.-CARICATURA E ILUSTRACION.

5.4.-FOTOGRAFIA Y PRENSA ILUSTRADA.

5.5.-FOTOGRAFIA *"VERSUS"* ILUSTRACION.

5.6.-LA VERACIDAD DE LA FOTOGRAFIA.

5.7.-"LOS ARTISTAS DE LA MANCHA".

"La cámara registra lo que está enfocado en el cristal. Si hubiéramos estado allí, lo hubiéramos visto de esta manera. Pudimos haberlo tocado, haber contado los guijarros, señalado las arrugas, nada más y nada menos. (...) La creencia fundamental en la autenticidad de las fotografías explica por qué son tan melancólicas las imágenes de quienes ya no viven y de una arquitectura ya desaparecida. Ni las palabras, ni el cuadro más detallado pueden evocar un monumento del tiempo pretérito en forma tan poderosa como la que logra una buena fotografía."

Beaumont Newhall

"Tal vez donde la fotografía empezó a encontrar su verdadera esencia fue en el reportaje y en el documento. Así, la imagen mecánica llegó poco a poco a ocupar la función social, antes encomendada a los artistas pintores, de producir imágenes para el recuerdo, la información y el testimonio."

Enrique Torán

5.1.-LA GENESIS DEL PERIODISMO POPULAR Y DEL PERIODISMO INFORMATIVO.

Como ya dejamos apuntado en el capítulo anterior, no va a ser hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando, como resultado de la aplicación del maquinismo a la industria, comiencen a producirse cambios importantes en la población: la aparición de una nueva clase, la burguesía, que amplia sus horizontes al desplegar sus intereses comerciales por amplias zonas del mundo. Al tiempo, debido a parecidas causas y en una relación perfectamente biunívoca, se produce la sustitución de la producción manual por la mecánica, acortando los tiempos necesarios para los procesos de producción y acercando cada vez más el mundo colonizado a una metrópoli que se expande económicamente al desarrollar vertiginosamente sus medios de comunicación y de locomoción. En definitiva, y simultáneamente a la aparición de la fotografía, se producen las más nuevas y revolucionarias formas de industrialización. Como señala Munford: *"Estos cambios son debidos a la introducción del carbón como fuente de energía mecánica, para el empleo de nuevos medios de hacer efectiva dicha energía -la máquina de vapor- y de nuevos métodos de fundir y trabajar el hierro. De este complejo del hierro y el carbón salió una civilización nueva"* [1].

Un gran movimiento de invenciones y descubrimientos, que comienzan fundamentalmente Gran Bretaña, se extiende rápidamente a todas las artes y oficios. La imprenta, como vimos, no se quedaría atrás. El fundador de *The Times*, John Walter, y especialmente su hijo del mismo nombre, continuador de la empresa del padre, se preocupan de llevar a su periódico algunos de estos descubrimientos, advirtiendo proféticamente que el vapor, fuerza motriz de muchas máquinas desde hace ya veinticinco años, podría tener aplicación en la prensa. Precisamente, la asociación de John Walter con el alemán Federico Koening, que después de algunos intentos infructuosos realizados en su país, se había instalado en Inglaterra, va a tener resultados muy positivos. Y así, el 28 de noviembre de 1814, dos máquinas de vapor comenzaron a accionar el cilindro de la rotativa del periódico.

---

[1] Lewis Munford: *Técnica y civilización.* Pág. 176. Alianza Editorial. Madrid, 1971.

El éxito fue inmediato y fulgurante, sobre todo por la rapidez de impresión -*"en una hora no se imprimen menos de 1.100 hojas"* [2]-, lo que va a hacer que otros periódicos de Londres compren inmediatamente máquinas a Koening imitando a *The Times*. De esa forma, en muy poco tiempo, el invento del alemán va llegando al continente y posibilita a los periódicos aumentar vertiginosamente sus tiradas.

Los perfeccionamientos posteriores de la máquina de vapor de "extensión doble", realizados en Francia, son aplicados en la prensa americana en los años siguientes. Diversos autores citan a Daniel Treadwell, de Boston, como el primero en aplicar, en 1822, vapor a la prensa en el continente americano, aunque la que más éxito iba a tener fue la instalada en 1830 por Isaac Adams, también en Boston[3]. Por tanto, no es arriesgado decir que la prensa se encuentra en esta época -prácticamente en todo el mundo- muy bien capacitada para las grandes tiradas. Sin embargo, habrá de darse aún otro importante acontecimiento que, unido a las innovaciones tecnológicas, potencie poderosa y definitivamente el desarrollo de la prensa en este período de su historia.

Este acontecimiento es el nacimiento de lo que se ha dado en llamar "periodismo popular", nuevo concepto de comunicación periodística que, basado en la publicidad comercial, va a dar un fuerte impulso a la multiplicación de los papeles periódicos. La aparición de los "penny papers", periódicos muy baratos y de altas tiradas, va a popularizar hasta extremos insospechados el periódico, haciéndolo llegar a públicos amplísimos. Este sorprendente aumento de las tiradas, basado precisamente en el abaratamiento de los precios de suscripción, es posible gracias a la introducción de la publicidad comercial en las páginas de los periódicos, actividad comenzada por Emile Girardin, una de las figuras más importantes de este nuevo concepto de periodismo y fundador de *La Presse*. La tesis de Girardin, visionario de un sistema comercial que ahora resulta de práctica común en la empresa informativa moderna, pero que revolucionaba

---

[2] Georges Weill: *El periódico*. Pág. 138. Uteha. México DF, 1979.

[3] Datos recogidos de la Tesis Doctoral del profesor D. Antonio García Martínez: *La innovación tecnológica y su incidencia en la prensa diaria*. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1982.

totalmente el sistema de financiación de la época, se encuentra claramente expresada en este párrafo escogido del importante estudio que sobre el fundador de *La Presse* realizó Maurice Reclus, en 1934: *"El producto de los anuncios está en razón de los compradores del periódico; es preciso reducir el precio de venta lo más posible para potenciar al máximo el número de lectores. Corresponde, entonces, a los anunciantes pagar la mayor parte del periódico"* [4].

El sistema de Girardin, como una pescadilla que se muerde la cola, favorece el aumento de tiradas aumentando a la vez los precios de la publicidad comercial, pudiendo con ello abaratar las tiradas. Esta nueva práctica del periodismo, que puede ser valorada desde diferentes perspectivas -entre ellas, la dependencia económica del periódico de las leyes tiránicas del mercado económico-, nos interesa especialmente, desde el punto de vista de nuestra investigación, en tanto que incrementa y propicia de manera importante la difusión de la imagen impresa. En palabras de J. A. Ramírez: *"Este sistema periodístico resultó sumamente favorable para incrementar la difusión masiva de la imagen: el aumento de tiradas exigía dirigirse a públicos cada vez más amplios, poco cultivados intelectualmente, que preferían un contenido ligero y la presencia creciente de grabados de todo tipo"* [5].

Y de nuevo surge un aspecto que ya señalamos en el capítulo introductorio de este trabajo: la relación entre prensa ilustrada y prensa popular. Y, aunque se debe matizar que el desarrollo de la prensa que utiliza publicidad comercial no corre linealmente paralelo al desarrollo de la prensa ilustrada, si es cierto que son importantes los momentos en los que estos dos conceptos de periodismo convergen.

Otro aspecto a tener en cuenta, quizá de menor trascendencia en el asunto que nos ocupa, pero cuyas repercusiones en la historia de la prensa van a ser decisivas, es el paso del periodismo de opinión e ideológico al periodismo de información. Un significativo

---

[4] Maurice Reclus: *Emile Girardin, le créateur de la Presse Moderne.* Pág. 79. Hachette. Paris, 1934.

[5] Juan Antonio Ramírez: *Medios de masas e historia del arte.* Pág. 60. Cátedra. Madrid, 1976.

cambio en la concepción de la estructura informativa de los medios de comunicación, que también se produce en esta misma época, coincidiendo -quizá no por casualidad, o al menos es lo que pretendemos demostrar- con los acontecimientos y descubrimientos hasta ahora descritos, entre ellos el nacimiento de la fotografía. Este concepto de periodismo informativo -que en España como se señaló con anterioridad no aparece hasta cumplida la mitad del siglo[6]- va a tener un rápido desarrollo paralelo al del ferrocarril, potenciándose en extremo con la utilización del telégrafo eléctrico[7] y marcando claramente la concepción periodística de todo el siglo XIX y parte del XX, hasta la aparición, ya en la segunda mitad de nuestro siglo, del periodismo de explicación o interpretativo.

Es necesario señalar entonces, ya que ha sido mencionado, la relación entre este tipo de periodismo y el ya anunciado asunto de la expansión de la prensa ilustrada, relación no tan a la vista como la que nuestro objeto de estudio (la utilización informativa de la fotografía) tiene con el nuevo concepto de periodismo popular. Establecer en principio un paralelismo entre periodismo informativo y prensa ilustrada puede parecer un contrasentido, puesto que ésta última se va a desarrollar -como veremos- por dos caminos: uno, la revista satírica, y otro la revista literaria y de divulgación, alejados ambos del sendero trazado por el periodismo de información. Ahora bien, la influencia de la fotografía en la prensa ilustrada va a llevar a esta última -como indicamos en el primer capítulo- hacia caminos más informativos, hacía la prensa gráfica, separando la prensa ilustrada "seria" (el magazine y la revista de divulgación) de la revista satírica, que se desarrollará en solitario por otros cauces.

La prensa se encuentra entonces, justo en el momento que venimos estudiando y coincidiendo con la evolución y mejora de los procedimientos fotográficos, en una etapa

---

[6] Ver Nota 94, del capítulo IV.

[7] T.K. Derry y T.I. Williams: *Historia de la tecnología.* Tomo III. Pág. 916 y siguientes. Siglo XXI. Madrid, 1977. Estos autores fechan la invención del telégrafo eléctrico en las últimas décadas del XVIII, pero señalan que su utilización y desarrollo sólo fue posible gracias a la expansión del ferrocarril. Como curiosidad debemos apuntar que es posible considerar a un español, Francisco Salvá, como uno de los pioneros del telégrafo eléctrico por su invención de un sistema de alambres múltiples que llegó a ser montado experimentalmente en 1975, entre Madrid y Aranjuez.

de profundas transformaciones y de fulgurantes cambios. Permitiéndonos ser reduccionistas, podríamos asegurar que son tres los factores fundamentales que más nos pueden interesar, desde nuestra perspectiva de investigación, entre los muchos que en esta época configuran definitivamente los comienzos de lo que va a ser el periodismo escrito en el futuro; esto es, en el siglo XX:

1. El momento en que, gracias a la revolución industrial, el periodismo abandona su carácter pionero, de marcada tendencia libresca para pasar de la mano de su mecanización a configurarse como prensa de masas.

2. El nacimiento, prácticamente simultáneo y también a la sombra de ese maquinismo industrial, del que hemos denominado "periodismo comercial" de Girardin, que potencia a su vez la popularización de los papeles periódicos y contribuye a la subida de tiradas.

3. La definitiva incorporación de la imagen en la prensa, que ayuda a la popularización de ésta. O podríamos decir también, si fuera otro el punto de vista adoptado, una incorporación de la imagen a la prensa que se consigue gracias, precisamente, a esa popularización previa de los papeles periódicos.

En definitiva, tres factores íntimamente relacionados entre sí y con el período de fuerte expansión económica, parejos también temporalmente al nuevo concepto de "empequeñecimiento del mundo", gracias al desarrollo de los medios de locomoción (el ferrocarril) y de comunicación (el telégrafo); y, por supuesto, coincidentes con el cambio de mentalidad que se está produciendo en la sociedad. Una sociedad en la que la nueva burguesía domina tanto los medios de producción económicos como los procedimientos de reproducción de la realidad (la imagen). Por ello, si antes concretábamos que la invención de la imprenta y la expansión de la misma fue lo que hizo posible la aparición de la prensa gráfica, de la misma forma podemos ahora señalar -y en los epígrafes siguientes pasar a matizar- que el nacimiento y posterior desarrollo de la prensa ilustrada, unidos a los avances tecnológicos descritos, y a la aparición de estos nuevos conceptos de periodismo, son los que van a hacer posible el periodismo moderno tal y como ahora lo concebimos:

con una lógica sintáctica distinta, quizá menos estructurada en su articulación que la del periodismo libresco y menos intelectualizada y aristocrática, pero -evidentemente- más visual, más revolucionaria y mucho más informativa. Como muy bien describe Fontanella, cuando analiza la etapa de la introducción del contenido pictórico en el medio prensa: *"La función práctica y expresiva que cumple la imprenta es sólo un ejemplo de cómo responde la industria a requisitos intelectuales y expresivos a lo largo de un período de su historia. La expresión sintética del periódico gráfico subraya la satisfacción de una necesidad que surgió con el aumento de la información analítica"* [8].

[8] Lee Fontanella: *La imprenta y las letras en la España Romántica.* Pág. 67. Peter Lang Publishers Inc. Berne/Frankfurt, 1982. (Edición en castellano).

5.2.-PRENSA ILUSTRADA.

Dejando al margen los antecedentes que estudiamos en el capítulo anterior, que concretaban la relación que, desde los propios comienzos del periodismo, ha habido entre este último y la imagen impresa, es también en el momento del cambio de siglo cuando se puede considerar que nace de una manera efectiva la prensa ilustrada, con un claro precursor descrito por el historiador Georges Weill: *"Hacia fines del siglo XVIII, cuando un periódico de carácter indefinido hasta entonces, el Observer, probó desde 1791 a seguir la actualidad por medio de dibujos"* [9].

Sin embargo, el caso de *The Observer* es solamente una excepción aislada, pues no será hasta aproximadamente treinta después, justo en la época de los grandes cambios en el periodismo, que describíamos en el epígrafe anterior y contemporáneo también a la aparición de la fotografía, cuando tiene lugar el verdadero nacimiento y el importante crecimiento de la prensa ilustrada. Como señala Ramírez: *"Es ahora cuando de verdad empieza la resonancia del periodismo ilustrado que se había iniciado en julio de 1823 con la publicación del New York Mirror. El aumento del número del imágenes en esta publicación es sintomático de una tendencia generalizada; el volumen octavo (1830-31) tiene siete grabados, mientras que el quinceavo (1837-38) cuenta ya con veintiuno"* [10]. Son, no obstante, los "penny papers", de los que hablamos antes, los que por sus propias características popularizan el periodismo ilustrado de este período. Entre ellos es conveniente destacar *The Penny Magazine*, de Londres y el *Pfennig Magazine*, surgido en Alemania a imitación del londinense. De este último comenta Sutton: *"El famoso Penny Magazine, fundado en Londres en 1832, consiguió amplia popularidad haciendo de las ilustraciones su especialidad"* [11].

---

[9] Georges Weill: *Op. cit.* Pág. 139.

[10] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 61.

[11] Albert A. Sutton: *Concepción y confección de un periódico.* Pág. 183. Rialp. Madrid, 1963. Este autor señala, coincidiendo con otros muchos, que el *Pfennig Magazine* fue fundado en 1833 por un librero alemán de nombre Weber. Por contra, la fecha de fundación de *The Penny Magazine* es más dudosa, según los datos de que disponemos. Mientras A. Sutton y J.A. Ramírez (*Op. cit.*) la establecen en 1832, G. Weill (*Op. cit.*) lo hace en 1830.

Como se ha señalado repetidamente, los adelantos más espectaculares en el campo de la imagen impresa van a llegar con la aplicación del maquinismo al mundo de las artes gráficas. Por ello, no es de extrañar que con mucha rapidez estos adelantos de la técnica permitieran hacer algo mejor y de más calidad que estas escasas y no demasiado artísticas "imágenes a bajo precio" en los periódicos baratos. Pronto surgen entonces otro tipo de publicaciones, las "ilustraciones", que van a marcar toda una amplia época de la revista gráfica. Podemos considerar como pionera de estas "ilustraciones", de mejor calidad que los "penny", la fundada en Londres, en 1842, por el editor Ingram, *The Ilustrated London News*, que como vimos en otro momento fue el primero en enviar corresponsales fotográficos a una conflagración bélica, la guerra de Crimea. Y este dato no es baladí, pues en él radica, con toda seguridad, la verdadera diferencia entre este tipo de revistas gráficas y sus antecesores, los "penny". Así, podemos estar en disposición de afirmar que la diferencia entre estos dos tipos de publicaciones no es sólo un problema cuantitativo (de mayor o menor calidad de impresión), sino sobre todo un aspecto cualitativo de singular importancia: la concepción informativa del uso del grabado, pues son estas "ilustraciones" las que comienzan, poco a poco, a introducir dibujos de actualidad utilizando el grabado como elemento auxiliar del texto para narrar la noticia o el acontecimiento. Aumentando además su capacidad informativa cuando el grabado se realiza, como vimos en el capítulo anterior, a partir de fotografías.

Como señala Newhall a este respecto, el éxito del citado *The Illustrated London News* confirma que esta novedad resultaba del gusto de la sociedad de la época, y esa nueva fórmula de contar noticias ilustradas fue rápidamente imitada en muchos países. En menos de un año aparecieron *L'Illustration*, en París, y el *Illustrierte Zeitung*, en Leipzig: *"De hecho, prácticamente todos los países contaron con revistas profusamente ilustradas (...) Las ilustraciones eran invariablemente grabados en madera, sobre bocetos hechos a partir de dibujos, pinturas, o, muy ocasionalmente, a partir de fotografías"* [12].

En España, con cierto retraso, se produce el mismo fenómeno. Aparecen, imitando a las publicaciones francesas e inglesas, revistas ilustradas literarias y de divulgación.

---

[12] Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía*. Pág. 249. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

Quizá pudiéramos considerar como pionera la fundada en 1835 por Eugenio Ochoa y Federico Madrazo, con el título de *El Artista*. Este semanario, bellamente ilustrado con litografías de gran calidad, era una imitación del publicado en París en 1831 con el nombre de *L'Artiste*. Imitación que, según M. Cruz Seoane, *"llega en ocasiones al plagio de artículos y grabado"* [13]. De tendencia claramente romántica, *El Artista* se convierte en uno de los máximos baluartes de este movimiento literario en nuestro país. Sus ilustraciones eran litografías a partir de retratos de artistas románticos, monumentos y paisajes. Sin embargo, en nuestra investigación realizada sobre ejemplares de esta revista en la Hemeroteca Municipal de Madrid no hemos encontrado ningún grabado, ni ninguna referencia, que permita garantizar la existencia previa de fotografías.

Un año más tarde, Mesonero Romanos trae a España la publicación del *Semanario Pintoresco Español*. La revista de Mesonero es el primer ejemplo español de revista ilustrada de divulgación científica y literaria que tanto éxito estaba cosechando en Europa. Además, por su bajo precio[14], que tanto contribuyó a su éxito, puede ser considerada también como uno de los primeros "penny" españoles. Sus modelos confesados son el citado *The Penny Magazine* y el *Magasin Pittoresque* francés del que hablaremos enseguida. La importancia del *Semanario Pintoresco Español* de Mesonero es grande para la prensa ilustrada española, pues a él cabe atribuirle el mérito de la revitalización en España del desusado procedimiento del grabado en madera, que será como vimos anteriormente el único procedimiento efectivo para la utilización de la imagen en la prensa, hasta el advenimiento del fotograbado.

Contemporáneas al *Semanario Pintoresco Español* son una docena de revistas románticas citadas por M. José Macías en su memoria de licenciatura[15], casi todas de

---

[13] M. Cruz Seoane: *Historia del periodismo en España. El siglo XIX.* Pág. 165. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

[14] M. Cruz Seoane: *Op. cit.* Pág. 169. La autora comenta que el precio de la suscripción era de tres reales al mes, para los suscriptores que también lo fuesen del Diario de Madrid, y de cuatro para el resto. Citando las memorias de Mesonero Romanos, Seoane sostiene que el semanario llegó a cinco mil suscriptores *"número inverosímil en un periódico literario"*.

[15] M. José Macías: *La revista gráfica en España desde sus orígenes hasta nuestros días*. Memoria de Licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1978.

escasa calidad y de corta vida. Títulos como *No me Olvides* (dominical de 1837), *El Observatorio Pintoresco* (semanal de 1837), *El Ramillete* (de 1840), y otros adornan sus páginas con litografías -la mayor parte de las veces separadas de los textos- o con grabados en madera de dimensiones reducidas. Entre ellas es de destacar el *Museo de Familias*, tanto por su larga vida -duró casi treinta años, desde 1842 a 1871-, como por su importancia, ya señalada en los epígrafes dedicados a la introducción de la fotografía en España, en la divulgación de temas fotográficos. A pesar de estos dos aspectos importantes, el *Museo de Familias* no puede ser considerada como un ejemplo paradigmático de revista ilustrada pues, según las dos autoras citadas, sus grabados eran escasos y su calidad pobre y, en nuestra opinión, tras revisar bastantes ejemplares sin encontrar tampoco referencias a fotografías, al *Museo de Familias* le falta ese sabor romántico que se advierte en sus coetáneas.

Como hemos señalado antes, las "ilustraciones" llegaron a España con notable retraso respecto al resto de Europa, por ello el paso de lo que hemos dado en llamar "prensa ilustrada" a "prensa gráfica", esto es, el cambio de una concepción periodística que utiliza el dibujo y el grabado como simple elemento decorativo a otra más avanzada que lo incluye como complemento ilustrativo -y en ocasiones informativo- va a tardar algunos años en producirse. En este punto es importante la opinión de López Mondejar, que afirma: *"El Semanario Pintoresco Español, como después El Museo de Familias, utilizan el grabado de un modo meramente decorativo más que ilustrativo. No se ha llegado todavía a considerar el dibujo como un elemento gráfico complementario de las noticias y reportajes de actualidad que vienen siendo utilizados desde 1842* (se refiere el autor al resto de Europa y principalmente al ya citado caso de *The Illustrated London News*) *y que son la base del dibujo periodístico, por llamarle de alguna manera. España anda roma a la hora de adaptar estas innovaciones, aunque en el Museo de Familias la información tenga ya cultivadores de la talla de Fco. Ortego, Valeriano Bécquer y Daniel Perea"* [16].

[16] Publio López Mondejar: *La fotografía, ese ojo de la historia.* En revista *Nueva Lente.* Págs. 8 a 20. Número 107 y 108. Madrid, 1971.

Precisamente, la utilización de lo que López Mondejar llama aquí "dibujo periodístico" no se va a dar en España hasta la aparición de *El Museo Universal*, quincenal publicado a partir de 1857, al que hay que atribuir el mérito de ser en nuestra opinión[17] la primera publicación española que comienza a publicar grabados a partir de modelos fotográficos. Ya hablamos anteriormente de los grabados realizados a partir de fotografías de Clifford publicados en esta revista, en la que el grabado adquiere un valor informativo importante, puesto que refleja hechos reales. Pero si *El Museo Universal* inaugura esta tendencia que para nuestra investigación tiene una significación muy especial, son otras dos revistas las que culminan esta nueva concepción periodística de la utilización de la imagen en la prensa. Nos referimos a *La Ilustración Española y Americana*, fundada en 1869 por Abelardo de Carlos, y de la que Altabella ha llegado a decir que era *"el lujo gráfico del post-romanticismo"* [18], y *La Ilustración de Madrid*, salida de los talleres de *El Imparcial*, de la mano de Eduardo Gasset y Artime. Ambas publican grabados de excelente calidad -a toda página, en ocasiones, e intercalados entre el texto, en otras- plasmando en ellos la actualidad, y tomando muchas veces fotografías como modelo, de forma que el dibujo adquiriera un verdadero carácter informativo. *La Ilustración de Madrid*, que tenía el orgullo -según hace constar en su portada- de no publicar más que grabados y dibujos exclusivamente nacionales, y que sólo rompe esta tradición publicando unos grabados de la guerra franco-prusiana, tendría corta vida pues desaparecería cuando apenas habían transcurrido dos años más tarde de su primer número. Por contra, *La Ilustración Española y Americana*, que gana en verismo y calidad de imagen a su coetánea, se mantiene como la gran revista ilustrada de toda la segunda parte del XIX, y sólo la aparición, en 1891, de la revista de Torcuato Luca de Tena, *Blanco y Negro* con un nuevo concepto de periodismo gráfico, basado ya en el fotograbado y la utilización de la fotografía, va a ser capaz de desbancar a *La Ilustración Española y Americana* de su lugar de privilegio. Pero aún perdiendo su supremacía supo ésta adaptarse a la nueva época y sub-

[17] Como ya hemos señalado en un capítulo anterior, no hemos podido encontrar en nuestras investigaciones en la Hemeroteca Municipal de Madrid, ninguna revista anterior a *El Museo de Familias* que publicara grabados que permitieran suponer que habían tenido modelos fotográficos previos.

[18] José Altabella: *Juan Comba, el cronista gráfico de la Restauración.* En suplemento *Domingos de ABC*. 15 de Febrero de 1976. Pág. 12.

sistió hasta 1921.

Tal y como señalábamos en la introducción a esta Tesis Doctoral, nuestra mayor accesibilidad a las fuentes hemerográficas españolas nos permite conocer con mucha más intensidad las diferentes publicaciones españolas de esta época en comparación con las de los otros países citados. Por tanto, permitiéndonos una pequeña vuelta atrás en nuestra exposición, que no quisiéramos que supusiese una interrupción, pues puede servir como ejemplo de otros fenómenos que estarían presentes en el continente, debemos describir -para hacer justicia a otras revistas cuya trayectoria conocemos- la existencia de dos claros antecedentes de las importantes publicaciones antes reseñadas. *El Globo. Revista Pintoresca Semanal*, que como suplemento del diario *El Globo* aparece en 1944, y *La Ilustración. Periódico Universal*, revista fundada por Fdez. de los Rios en 1849. Esta última puede ser considerada como la primera versión de las "Ilustraciones" europeas y, a pesar de no tener la calidad informativa de sus sucesoras, comienza tempranamente a publicar grabados en madera intercalados en el texto, algunos de ellos con carácter informativo. En cuanto al suplemento de *El Globo* es importante destacar dos aspectos relacionados con los asuntos que nos ocupan. En primer lugar, no es arriesgado considerar el caso de *El Globo* como el primer intento de acercamiento de la prensa diaria (salvo excepciones muy contadas como es el caso de *El Español*, de Andrés Borrego, que publicó algún grabado aislado) a la información gráfica, pues las escasas láminas que la revista publica intercaladas en el texto responden ya a una preocupación informativa, así al menos lo señala María José Macías, quien ha estudiado con profundidad esta publicación: *"Las ilustraciones responden a una preocupación de la revista por la información, dejan de ser adornos para ser considerados parte integrante de la noticia, como complemento usual de la misma"* [19]. En segundo lugar, la importancia del suplemento de *El Globo* se debe también, a pesar de los escasos seis meses que se publica, a la evidente preocupación de sus editores en la valoración de la imagen como fuente de información de la actualidad, cuya declaración de intenciones, en el prospecto al primer número, es muy significativa:

"En el día no es suficiente, no basta a los lectores saber noticias, necesitan ver los

[19] Ver M. José Macías: *Op. cit.*

sucesos con sus propios ojos en cuanto es posible. No se contentan con que se les hable de personajes necesitan ver, ya que otra cosa aún no es posible, sus retratos (...) Este es el origen de esa inmensa popularidad, de esa boga increíble, de los periódicos de noticias ilustradas en las naciones más cultas y adelantadas de Europa (...) En fin, nos propondremos siempre que todos los grabados tengan un interés de actualidad" [20].

Un claro ejemplo de que este tipo de prensa ilustrada -que, tanto en el resto del mundo como en España, ha iniciado su andadura como revista literaria y de divulgación- va a tomar los caminos marcados por el periodismo de información, separándose de la sátira política ilustrada, que tomará un sendero diferenciado. Al mismo tiempo, como venimos observando, la aparición y el desarrollo de la fotografía van a tener una notable influencia sobre esta prensa, a la que podríamos denominar "seria" -por contraposición a la satírica, y sin querer con ello menospreciar a ésta-; una influencia que se manifestará sobre todo en dos terrenos. De un lado utilizando el novedoso invento de la reproducción mecánica de la imagen como modelo de sus grabados; y de otro condicionando a sus artistas a buscar en sus dibujos mayor verismo y autenticidad, aprovechándose de las limitaciones que el nuevo aparato fotográfico aún tenía para lograr trasmitir toda la veracidad y la autenticidad de la realidad circundante. Precisamente estos dos aspectos serán tratados en los epígrafes siguientes, tras un pequeño repaso a la prensa que hemos denominado satírica y que se caracteriza sobre todo por la caricatura política burlesca.

[20] *El Globo. Revista Pintoresca Semanal.* Número 1. 16 de Junio de 1844. (Hemeroteca Municipal).

5.3.-CARICATURA E ILUSTRACION.

Aún antes de que la ilustración y la caricatura tuvieran siquiera la posibilidad técnica de acceder a los periódicos, *"la ilustración "seria" había sido ya rebasada por la caricatura"* [21]. Durante mucho tiempo, la caricatura había tenido una existencia autónoma, completamente independiente de la ilustración; y sus muchos cultivadores vendían a precios sorprendentes sus obras -impresas en hojas sueltas por los antiguos procedimientos xilográficos- en mercadillos callejeros. En la época que estamos estudiando, con la utilización de la litografía y con el retorno de los procedimientos del grabado en madera de corte transversal, la caricatura, que accede de esa forma a los periódicos, adquiere en las publicaciones especializadas un auge desmesurado en todo el mundo, aunque quizá sea en París donde alcance su mayor apogeo. La figura clave en Francia es el dibujante Philipon, que crea en 1830 la revista *La Caricature*, para asociarse más tarde con Daumier con quien edita en 1832 el *Charivari*, periódico diario que junto al semanal citado dan una gran popularidad a la sátira política ilustrada. En otros países se registran fenómenos similares, destacando en Gran Bretaña el periódico *Punch*, editado en 1841 por el genial caricaturista Leech, y que en palabras de Weill *"está destinado a conquistar todo el mundo anglosajón"* [22]. El mismo autor señala como fenómeno curioso, que la caricatura social, menos ácida que la política triunfa hasta en países desprovistos de libertad, como era el caso de la Alemania de 1844, año en el que comienza a editarse el periódico satírico ilustrado *Fliegende Blätter* con gran éxito[23].

El caso español en el tema de la prensa satírica ha sido excelentemente estudiado

---

[21] G. Weill: *Op. cit.* Pág. 139.

[22] Y se podría decir que realmente conquistó el mundo anglosajón, pues aún hoy, ciento cincuenta años después, *Punch* continúa editándose como quincenal y decana de las revistas satíricas británicas. Sin embargo, en la actualidad, *Punch* pasa por grandes apuros económicos, que probablemente acabarán con ella. Su director desde hace treinta y cinco años, Malcolm Muggeridge, declaraba recientemente con ironía: *"no hay ocupación más miserable que hacer reir a los ingleses"* (Suplemento de Comunicación del diario *El Mundo*, viernes 27 de Marzo de 1992).

[23] G. Weill: *Op. cit.* Pág. 139.

por Valeriano Bozal[24], quien destaca, como primer exponente del periodismo satírico ilustrado en España, el *Fray Gerundio*, de Modesto Lafuente, periódico que comienza su andadura en los años treinta como continuador de la escuela de los "Zurriagos" [25] y creador de escuela él mismo. *Fray Gerundio* resulta no obstante menos cruel y agresivo que sus citados antecesores, pero para nosotros su importancia radica en que ya comienza a utilizar grabados en madera.

Lógicamente, la trayectoria de la prensa satírica española de esta época está íntimamente ligada a los avatares de la complicada situación política del siglo XIX español. Pero lo cierto es que, en aquellos períodos en los que la libertad de prensa es efectiva, nuestros periódicos satírico-políticos se desarrollan consiguiendo un alto nivel en comparación con Europa y alcanzando grandes tiradas. Mientras que, en aquellas épocas donde las legislaciones represivas impiden el normal desarrollo de la prensa combativa, las revistas satíricas se convierten *"pese a todo en defensores de la democracia y en guerrilleros contra los obstáculos tradicionales"* [26].

La amplitud, importancia y complejidad de una materia como la prensa satírica, en un siglo tan conflictivo y con tantos avatares políticos, exigiría un estudio mucho más detallado que no es objeto de este trabajo, pues sólo nos afecta de modo tangencial. Por tanto, no tiene demasiado interés para nosotros continuar repasando el desarrollo de este tipo de prensa, pues sólo lo podremos hacer de forma superficial cuando ya ha sido suficientemente estudiado en la obra citada de Valeriano Bozal. Nos interesará, sin embargo, entrar en los aspectos de la separación y de las divergencias entre la prensa satírica y la prensa ilustrada, que apuntábamos en el epígrafe anterior.

---

[24] Ver Valeriano Bozal: *La ilustración gráfica del XIX en España*. Alberto Corazón. Madrid, 1979.

[25] M. Cruz Seoane: *Op. cit.* Pág. 108. *El Zurriago*, periódico satírico editado en 1821 por Félix Mejía era en palabras de esta autora *"tremendamente mordaz"*, y crea una escuela imitada en todo el país, dando lugar a una larga familia de títulos: *La Zurriaga*, *El Zurriagazo*, *El Zurriago Aragonés*, *El Zurriago Gaditano*, etc. Sin embargo, ninguno de ellos utiliza aún grabados.

[26] M. Cruz Seoane: *Op. cit.* Pág. 259.

Como hemos visto, los comienzos de la prensa ilustrada coinciden con el comienzo y el auge de la caricatura política. Por ello, el dibujo satírico va a estar presente en casi todas las primeras revistas ilustradas. El propio carácter del periodismo satírico -como instrumento político- se hace necesario en una concepción periodística que aún no ha abandonado definitivamente su carácter de prensa de partido y de opinión. Ramírez señala este aspecto: *"En todas partes la caricatura se va a convertir en un eficacísimo instrumento político-ideológico que no falta en las publicaciones de mayor penetración masiva"* [27]. Tampoco falta como es lógico en la prensa ilustrada que hemos estudiado. Pero enseguida comienzan a aparecer, como ya se ha señalado, publicaciones exclusivamente dedicadas a la caricatura política y social. Estas publicaciones, mucho más agresivas y combativas que las revistas ilustradas "serias", desarrollan un estilo propio y diferenciado, tanto en los contenidos como en los grabados y dibujos. Los dibujantes, que al principio combinaban su trabajo de ilustradores con el de caricaturistas, comienzan a especializarse, destacando unos en el campo de la ilustración "seria" y otros en el campo de la sátira jocosa. Esta separación se va a hacer aún más manifiesta a partir de 1850, tal y como afirma Bozal:

> *"A partir de este momento se entra en un período de transición en el que, cada vez más, la prensa satírica se va a separar de la "prensa seria", perdiéndose el eclepticismo que había caracterizado a épocas anteriores. De esta forma, también la ilustración va a distinguirse nítidamente: la ilustración de los periódicos serios o de los "magazines" discurre por unos caminos que la aproximan estrechamente al mundo, las pautas, los modelos y gustos de la "alta pintura", llegando a las fórmulas de La Ilustración Española y Americana"* [28].

Una rotunda afirmación que merece un comentario aclaratorio por nuestra parte. Estamos de acuerdo con Bozal, y por ello lo hemos traído a colación, en sus comentarios sobre los asuntos relacionados con la separación entre prensa "seria" y prensa satírica de

---

[27] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 62.

[28] V. Bozal: *Op. cit.* Pág. 97.

la que venimos hablando; sin embargo, no podemos estar de acuerdo -y esta matización es especialmente significativa para las tesis que mantenemos en este capítulo- en su aseveración de que la ilustración "seria" tome exclusivamente un camino que la desvía hacia los modelos artísticos de la pintura. Quizá el autor, en su afán de defensa de la imaginación desarrollada por la prensa satírica, olvida el resto de los fenómenos periodísticos que se han dado en esta época -y que hemos señalado anteriormente- y que, sin duda, influyeron en la prensa ilustrada. Es cierto que los ilustradores de la prensa "seria" adoptan formas más artísticas que los caricaturistas, pero no desde la perspectiva de la alta pintura como parece descubrir Bozal, sino desde fórmulas más relacionadas con el costumbrismo. En este sentido, la interpretación que realiza Lee Fontanella nos parece más adecuada. En ella el fenómeno costumbrista se ve como un *"ocultamiento del autor con respecto al tema considerado"*, como un espía o diablo cojuelo, *"que adopta la forma de autor equipado con aparato fotográfico"* [29]. Desde esta óptica, realizando por nuestra parte una traslación de la prosa costumbrista -a la que se refiere Fontanella- a la ilustración de esa misma época, consideramos -al contrario que Bozal- que el camino de la ilustración "seria" se acerca más al sendero informativo, precisamente por la influencia de la aparición de la fotografía, que al meramente artístico. Y quizá nuestro mejor argumento nos los proporciona el mismo Bozal, cuando más adelante señala:

> *"Confieso que desde el punto de vista de la imagen la ilustración seria me parece de baja capacidad creadora -incluso en los mejores ilustradores-, pues se contenta con ofrecer una buena crónica que, generalmente, no es más que una versión particularizada y temporalizada de los arquetipos anteriormente elaborados, limitándose a trasladar modelos hechos, mientras que la ilustración satírica es todo lo contrario"* [30].

Sin discrepar en absoluto con el autor de esta cita sobre la tremenda capacidad creadora del dibujante satírico, muy superior al ilustrador "serio", el mismo párrafo

---

[29] Lee Fontanella: *Op. cit.* Págs. 65 y siguientes.

[30] V. Bozal: *Op. cit.* Pág. 98.

escogido creemos que nos da la razón en nuestros argumentos de que la separación se produce tanto por la imaginación creadora de la prensa satírica, como por el camino escogido por la ilustración "seria": el informativo. Pues como muy bien apunta Bozal, el dibujante de la prensa ilustrada "se limita" (nosotros diríamos, con más propiedad "se atreve", por lo que tiene de revolucionario) a ofrecer una "buena crónica".

5.4.-FOTOGRAFIA Y PRENSA ILUSTRADA.

A pesar de que las relaciones entre fotografía y prensa ilustrada, y más concretamente entre fotografía e ilustración, constituyen una de las reflexiones centrales de nuestra investigación y pese a que en los epígrafes siguientes de este mismo capítulo centraremos otra vez este asunto en sus aspectos más concretos, nos permitimos dedicar este epígrafe a señalar someramente, y con brevedad, algunos ejemplos del interés con que la prensa ilustrada acepta el nuevo invento fotográfico, al tiempo que se convierte en uno de los principales factores para la divulgación de la fotografía.

Citar aquí -con la brevedad y superficialidad que exige el no desviar en exceso la atención de los temas centrales de esta Tesis- algunos ejemplos aislados que demuestren el interés de la prensa ilustrada en los temas fotográficos, está motivado por una sospecha que gravita en nuestra mente desde el comienzo mismo de este trabajo. Si ya hemos visto el éxito de público que supuso a la prensa la incorporación de la imagen, y dado que esta incorporación coincide en el tiempo con la aparición de los nuevos métodos de reproducción mecánica de la imagen, no es difícil suponer que los editores de este tipo de prensa fueran conscientes de que el futuro de la prensa ilustrada dependiera de la utilización plena de la fotografía. La tesis de que el público lector se acostumbra rápidamente a la imagen en la prensa y exige la continuidad de esta nueva concepción periodística es defendida por diversos autores[31] y ha sido uno de los hilos conductores de esta parte histórico-formal de nuestra investigación. Por ello, no resulta disparatado suponer que los editores que con tanto éxito estaban conduciendo este tipo de publicaciones estuvieran impacientes por utilizar también el novedoso método fotográfico. Las sospechas se confirman si recordamos que una de las motivaciones principales de los inventores e investigadores de los comienzos de la fotografía era precisamente la posibilidad de la multiplicación masiva de la imagen por medio de la imprenta.

Los ejemplos que pueden citarse son innumerables; por lo que, sin demasiado

[31] Entre ellos, el ya citado Fontanella en *Op. cit.*, y en nuestra correspondencia particular con este autor.

riesgo, se podría llegar a afirmar que ninguna revista ilustrada dejó de manifestar interés, en mayor o menor medida, por el invento fotográfico. Aunque, evidentemente, este interés no estaría motivado únicamente por las razones expuestas arriba, sino también por el carácter divulgativo que tenían estas publicaciones y, además, por su carácter de prensa comercial que admitía anuncios pagados.

Ya vimos que la divulgación del procedimiento de Niepce y Daguerre en nuestro país se debió en gran medida a la publicación en el *Museo de Familias* de dos amplias comunicaciones de Felipe Monlau. Pero, aún antes, el público lector del *Semanario Pintoresco Español*, bien acostumbrado ya a las extensas descripciones de las linternas mágicas y los dioramas, así como a otros aparatos prefotográficos de la época, recibe la noticia del descubrimiento de la fotografía y de la comunicación oficial de Aragó, cuando ni siquiera había transcurrido un mes del acontecimiento, el 27 de enero de 1839[32]. Mesonero Romanos, director de esta revista, como ya señalamos, seguiría muy de cerca la evolución del nuevo invento fotográfico, publicando descripciones y noticias relacionadas con ese desarrollo. Un fenómeno que se repetiría en el resto de las revistas ilustradas, si hacemos caso de las palabras de Fontanella, que ha estudiado profundamente este período: *"A decir verdad, casi toda publicación que admitiese anuncios, sobre todo las de 1839 en adelante, incluían de cuando en cuando algún que otro reglón que tuviera que ver con un fotógrafo recién establecido, con un método fotográfico nuevo, etc"* [33].

Un comentario del historiador francés Ives Aubry nos sirve para hacer extensivo este fenómeno de la importancia de las revistas ilustradas para la divulgación de la fotografía al resto del mundo: *"Resulta paradójico que estas revistas ilustradas sin utilizar jamás una ilustración fotográfica propiamente dicha consiguieron una popularización tan grande de la fotografía"* [34].

---

[32] Nos referimos aquí a la comunicación pública de Aragó y no a la sesión oficial en la Academia de las Ciencias y Artes de París. *Semanario Pintoresco Español*. Págs. 27 a 29. 27 de Enero de 1839 (Hemeroteca Municipal). Por su parte, Lee Fontanella (*Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta nuestros días*. Pág. 27. El Viso. Madrid, 1981) cita como autor de este artículo a Eugenio de Ochoa, fundador, como vimos en su momento, de otra importante revista: *El Artista*.

[33] Lee Fontanella: *Op. cit.* (1981). Pág. 15.

[34] Ives Aubry: *La foto sin foto*. En *Zoom, revista de la imagen*. Número 8. Págs. 100 a 106.

Así, para concluir este breve epígrafe, sin dedicar demasiado espacio a un asunto que no es de vital importancia para nuestra investigación, citaremos el caso de *Le Magasin Pittoresque*, antecedente directo -como vimos anteriormente- de la revista de Mesonero Romanos. Este semanario, fundado en 1833 por Edouard Charton, publica entre 1863 y 1864, ya bajo la dirección de Tissandier -gran aficionado a la fotografía-, un completísimo curso de fotografía, utilizando excelentes dibujos explicativos (figura 9). Este cursillo de *Le Magasin Pittoresque*, precedente y pionero de otros muchos que se realizarían en la prensa periódica de finales del XIX, pudo ser uno de los fenómenos más importantes de divulgación de los métodos fotográficos en el país vecino, tanto por las grandes tiradas del semanario de Tissandier, como por la calidad de las explicaciones.

5.5.-FOTOGRAFIA "VERSUS" ILUSTRACION.

Ya dejamos apuntadas, en el capítulo correspondiente a los primeros reporteros gráficos, las dificultades que tenía el aparato fotográfico primitivo -que obtenía imágenes de pose, estáticas y "sin vida" de la realidad- para superar la imaginación del dibujante romántico, que con sus lápices y su invención había creado una forma de representar la vida realmente eficaz. Estas discrepancias entre dos formas casi antagónicas de representar la realidad a través de la imagen, sitúa la discusión del problema en otras consideraciones. Así, son muchos los autores que consideran que las dificultades de introducción de la fotografía en la prensa no vendrían dadas solamente por las dificultades tecnológicas que hemos venido estudiando, sino también por dificultades de tipo "estilístico" [35] o formales. En este sentido, A. Barret plantea: *"La prensa utiliza poco la fotografía por dos motivos. Uno, por la imperfección técnica con la que todavía puede hacerlo, y que no será superada hasta 1880. Y, dos, por un problema estilístico, pues aún la fotografía no está capacitada para recoger con garantías la imagen de la vida, y a sus imágenes les falta fuerza"* [36]. Por su parte, y de similar forma, Newhall señala: *"El motivo de que la fotografía tuviera tan escaso impacto sobre la prensa ilustrada fue mayormente tecnológico, pero también estilístico. El publico lector se había acostumbrado a los grabados (...)"* [37].

Y esta debilidad del público lector por el carácter romántico y vitalista de los dibujantes y grabadores (que evidentemente no se limitaban a usar una técnica neutral y evidenciaban su propio y diferenciador "estilo" en la reproducción de la realidad) es una cuestión muy a tener en cuenta. Porque estas dificultades formales anunciadas por los

---

[35] Utilizamos el término *estilístico* con cierta aprensión, pues deberíamos matizar mucho la verdadera significación. Y lo hacemos porque así lo proponen los autores que citaremos a continuación. En cualquier caso, como aclara el propio título de este capítulo, nosotros preferimos usar la expresión *"problemas formales"* para referirnos a lo que estos autores llaman *"problemas estilísticos"*.

[36] André Barret: *Les premiers reporters photographes, 1848-1914.* Págs. 6 y siguientes. André Barret (Trésor de la Photographie). Paris, 1977.

[37] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 249.

autores señalados se encuentran, en esta época, aún bastante disimuladas por los problemas tecnológicos que hemos venido estudiando. Sin embargo, persistirán cuando las dificultades técnicas de la reproducción de imágenes fotográficas en la prensa se solventen definitivamente. Así, no es difícil encontrar manifestaciones como las hechas en fecha tan lejana como 1893, una vez adoptado ya el cliché y el fotograbado tramado en la prensa, por el director de *The Illustrated London News*, quien proclama: *"Creo que el público se cansará, con el tiempo, de la mera reproducción de fotografías... Mi intención es presentar en las páginas del Illustrated London News más grabados en madera que lo que se ha publicado en el pasado"* [38].

Afortunadamente para el futuro de la fotografía documental, y nos atreveríamos a decir que también para los lectores de la prensa ilustrada en general y de la prensa moderna en particular, las profecías del director de *The Illustrated London News* no se cumplieron. El público no se cansó de la reproducción de fotografías, sobre todo porque el nuevo medio se desarrolló en poco tiempo y superó todos esos problemas que le obligaban a jugar en desventaja en su batalla frente a la imaginación de los dibujantes. Pero en la época que estamos analizando, estas dificultades formales eran grandes y, por ello, la fotografía fue siempre superada por el dibujante romántico.

Furio Colombo, refiriéndose a las fotos de guerra de los primeros reporteros gráficos, señala: *"Si hojeamos las colecciones de este material, respiramos un aire de gabinete de ciencias naturales; los soldados y cañones parecen coleópteros y celentéreos"*[39] . Parece lógico entonces que estas fotografías "sin vida", reproducidas en la prensa mediante la técnica de su copia en grabado de madera, al lado de los dibujos fantásticos de los artistas románticos, que no constreñían en absoluto su imaginación, resultaran pálidas e insípidas en opinión de los lectores. Dos opiniones más corroboran estas afirmaciones. La de André Barret, que comenta: *"Las imágenes de pose pueden tener valor documental, pero no pueden reemplazar el poder evocador de los dibujos románticos*

[38] Citado por B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 252.

[39] Furio Colombo: *Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España.* En Bienal de Venecia: *Fotografía e información de guerra. España 1936-39.* Pág. 21. Gustavo Gili. Barcelona, 1962.

(...) El lector quiere imágenes vivas de la vida, y aún es el dibujo el único que puede darlas" [40]; y la de Román Gubern, que señala a este respecto: *"La importancia de la ilustración periodística como rival de la fotografía puede ser medida repasando las viejas portadas del Petit Journal Illustré,(...), que parecen demostrar que cierto público prefiere el plus de patetismo aportado por la imaginación del ilustrador a la objetividad factual de la fotografía..."* [41].

Ahora bien, a pesar de todos estos inconvenientes, la fotografía va a estar presente en la práctica totalidad de las revistas ilustradas, aunque sólo sea como modelo de los dibujos o grabados. Además, como hemos visto, la influencia sobre los dibujantes es decisiva, llegándose en algunos casos a la especialización de algún dibujante en la reproducción de las fotografías de actualidad que llegaban a la redacción de los periódicos[42] . De nuevo Aubry nos facilita un argumento que permite generalizar estas opiniones: *"Se podría hacer un amplio epílogo sobre estas publicaciones en las que la imagen fotográfica está ausente y presente a la vez, enmascarada tras la técnica de la transcripción (dibujo-grabado) que realza su carácter irremplazable. Al pasar los años esta transcripción se convierte cada vez más en una verdadera traición a la fotografía"*[43].

Y esta posible traición de la que habla Aubry será más evidente en tanto que la fotografía vaya ganando en autenticidad y verismo, una vez resueltos los problemas técnicos. Pues será en esos momentos finales del siglo XIX -que estudiaremos en el capítulo siguiente- cuando la fotografía estará efectivamente en condiciones de liberar a la prensa del incómodo corsé de la pintura, puesto que el reportaje gráfico, cuando la fotografía ya este capacitada técnicamente para poder ser reproducida en las páginas de los diarios, se destacará como el medio más idóneo de plasmar la realidad en la prensa.

---

[40] A. Barret: *Op. cit.* Págs. 6 y siguientes.

[41] Román Gubern: *La imagen y la cultura de masas.* Pág. 55. Bruguera. Barcelona, 1983.

[42] Ver M.C. Seoane: *Op. cit.* Pág. 283.

[43] Ives Aubry: *La foto sin foto.* En *Zoom, revista de la imagen.* Número 8. Págs. 100 a 106.

5.6.-LA VERACIDAD DE LA FOTOGRAFIA.

En los capítulos finales de esta Tesis nos detendremos muy especialmente en los aspectos relacionados con la capacidad de la fotografía de plasmar fielmente la realidad o, en su caso, de manipularla, fragmentándola o construyendo una realidad fingida. Una realidad "medial" (transfigurada por los intereses y las estrategias del medio donde se publica) que el lector aceptará como verdadera precisamente por ese "halo" testimonial que el invento fotográfico adquirió desde su propio nacimiento, o quizá simplemente por la credibilidad que le ofrezca el medio de comunicación que la publica[44]. Sin embargo, aunque sea de manera superficial, y ya que estamos estudiando en estos momentos la separación "estilística" entre la utilización de la fotografía o el dibujo como modelos del grabador de la antigua prensa ilustrada, será conveniente que nos detengamos unos instantes en el análisis de esa supuesta "veracidad" con la que el nuevo invento parecía estar bautizado.

> *"Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes (...) De ahí que escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad exactamente tal como son y no como podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor (...) Los objetos se delinean a si mismos, y el resultado es verdad y exactitud"* [45].

---

[44] Aunque retornaremos a los asuntos relacionados con la credibilidad de la fotografía y de los medios de comunicación en el capítulo correspondiente, es necesario señalar aquí que nunca es fácil delimitar los factores que influyen en dicha credibilidad. En un reciente programa de la televisión francesa (*Bouillon de culture*. Antenne 2. 16 de Febrero de 1992) el semiólogo Umberto Eco planteaba la siguiente reflexión poniendo en duda no sólo la capacidad testimonial de la fotografía sino incluso de la televisión: *"Por ejemplo, sería perfectamente posible creer que los americanos nunca fueron a la luna, que todo lo que vimos fue una pura falsificación inventada por las televisiones. Pero...¡los soviéticos, con todos sus espías y satélites no protestaron, y eso es lo que nos permite tener la certeza de que el viaje existió!"*. (Suplemento *Babelia*. Diario *EL PAIS*. Pág. 5. 29 de Febrero de 1992).

[45] Albert Bisbee, texto de 1853, citado por Peter C. Bunnell: *A photographic vision. Pictorial photography 1899-1923*. Peregrine Smith, Inc. New York, 1956.

Este texto, escrito por Albert Bisbee en 1853, puede dar la medida de la sorpresa que causa la fotografía, por su capacidad de reproducir con exactitud la realidad, en una sociedad acostumbrada, como veíamos, a la imagen manual y artística. Sin embargo, el autor está hablando aún de daguerrotipos, con largas exposiciones y con poses más o menos forzadas. Desde la perspectiva actual, conocemos perfectamente que no será hasta el advenimiento de la fotografía de acción ("action picture") cuando aparezca un medio efectivamente capaz de plasmar "con certeza" la realidad. Pero también conocemos que hasta la llegada de la instantánea y de la película en celuloide no será posible esta fotografía de acción que, tal como la define Gubern, será *"aquella que congela y fija en una película una acción rápida y por lo general caracterizada por cierta brusquedad"*[46]. Los daguerrotipos que cita Bisbee o las fotografías a las que venimos haciendo referencia en nuestro estudio histórico carecen evidentemente de estas características. Ni las de Fenton, ni las de Clifford, ni siquiera las ya comentadas como revolucionarias de Brady y su equipo dan otra impresión al espectador que las de poses forzadas y "sin vida".

Pese a ello, desde los mismos comienzos del invento y aún con los procedimientos pioneros, la fotografía tiene una cualidad innata que la va a diferenciar de todos los métodos anteriores de reproducir la imagen. Ya sea porque la fotografía ha sido siempre considerada -como lo hace Ramírez- como el *"paradigma de la máxima iconicidad"*, en tanto que la mediación tecnológica entre la realidad y su plasmación es menos manual y menos subjetiva que en el dibujo; o ya sea porque ante cualquier copia fotográfica -se trate de un daguerrotipo, una placa de colodión húmedo o un negativo moderno en celuloide- es imposible abstraerse a la idea de que el aparato fotográfico ha tenido realmente el objeto copiado delante de su objetivo (el barthesiano *"certificado de presencia"*), lo cierto es que la fotografía ha sido considerada fundamentalmente documento: *"La fotografía tiene naturaleza del milagro, fija y perpetua un instante de la visión del hombre, detiene la vida guardando su fiel reflejo. De esta forma es siempre testimonio"* [47].

---

[46] R. Gubern: *Op. cit.* Pág. 55. Ver también Román Gubern: *La mirada opulenta.* Cap. 3. Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

[47] A. Barre: *Op. cit.* Págs. 4 y 5.

Otros autores van aún más lejos y proponen la mayor de las imparcialidades para los métodos fotográficos: *"Su poder de reproducir exactamente la realidad externa -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento más fiel y más imparcial de la vida social"* [48]; o *"El prestigio científico de la fotografía dotó a las imágenes captadas con la cámara de un valor testimonial superior al de la propia visión humana. Al fin y al cabo, desde su invento la fotografía no ha cesado de deparar al hombre aspectos ignotos de su entorno visual"* [49].

Sin llevar esta polémica demasiado lejos, pues esto supondría entrar en aspectos relacionados con la posible manipulación de la realidad por cualquier método convencional de representarla (que reservaremos para capítulos posteriores), sí podemos concluir de forma provisional con la afirmación de que el método fotográfico puede ser el más objetivo de ellos, puesto que la propia técnica fotográfica permite eliminar gran parte de la subjetividad que toda plasmación de la realidad por métodos convencionales implica. Esto es, podemos suponer que dos tomas fotográficas de un mismo objeto, realizadas de forma similar y sometidas a procesos similares producirán, sino imágenes idénticas, imágenes muy semejantes. En este aspecto es sumamente clarificadora la afirmación de J. A. Ramírez: *"La fotografía no muestra necesariamente la realidad mejor que los pintores, no tiene por que ser más objetiva en un sentido amplio, pero si elimina (o aminora, ya que mucho depende del fotógrafo) la subjetividad de esa captación"* [50].

Y esta matizada objetividad, o si se prefiere esta eliminación parcial de la subjetividad, es el gran arma de la fotografía frente al poder evocador de los dibujos, puesto que la imagen mecánica va a tener una capacidad de convicción, por este motivo, inalcanzable para el dibujo o el grabado madera. Por ello, cuando la prensa necesite de presencia y de verdadera autenticidad -influida como veíamos antes por el periodismo informativo- lo que algunos autores llamaban *"mera reproducción de una fotografía"* va

---

[48] Giséle Freund: *La fotografía como documento social.* Pág. 8. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

[49] Enrique Torán: *El espacio en la imagen.* Págs. 110 y 111. Mitre. Barcelona, 1985.

[50] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 159.

a resultar insustituible en el periodismo moderno. Pues, desde el momento en que la fotografía supera sus problemas técnicos para plasmar la realidad de una forma veraz, la placa fotográfica se aceptará como una prueba irrefutable de la existencia de los objetos fotografiados, cosa que nunca hubieran logrado los testimonios dados por las imágenes realizadas a mano.

Así, la fotografía entrará en la prensa y el reportaje fotográfico se apropiará -como veremos- de sus páginas, relegando poco a poco el dibujo a tareas artísticas. Pero, para ello, será necesario superar los problemas técnicos que aún pesaban sobre la invención y que aparezcan las técnicas fotomecánicas que posibiliten a la prensa la incorporación de la imagen fotográfica sin necesidad de traducción por medio del grabado en madera. Entonces será cuando la sociedad comience a tomar conciencia de una nueva forma de ver la realidad en la prensa: *"A raíz de la invención de la fotografía y de las técnicas fotomecánicas que podían multiplicar la imagen sobre los impresos, la comunidad social empezó a ver fotográficamente. Se depositó en la fotografía una fe que nunca se hubiera puesto -y hubiera sido imposible poner- en las anteriores imágenes hechas a mano"* [51].

Puesto que, como indica Anne Marie Thibault, *"una imagen fotográfica, a pesar de todos los recelos ante los trucados y montajes, tiene siempre valor de testimonio"* [52]. Y ese valor testimonial será, frente a la fuerza y a la poderosa imaginación de los dibujos románticos, un arma esencial del nuevo medio. Así lo señala también J. M. Susperregui cuando afirma: *"La fotografía se abrió paso en la prensa por su cualidad de autenticidad y sustituyó directamente a los dibujos por su baja capacidad testimonial"* [53].

---

[51] W.M. Ivins Jr: *Imagen impresa y conocimiento.* Págs. 125 y siguientes. Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

[52] Anne-Marie Thibault: *Imagen y comunicación.* Pág. 28. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974.

[53] J.M. Susperregui: *Fundamentos de la fotografía.* Pág. 245. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1988.

5.7.-"LOS ARTISTAS DE LA MANCHA".

A partir de 1850 las revistas ilustradas alcanzan su período de mayor esplendor y madurez. Entre esa fecha y 1875 el periodismo ilustrado continúa su ascenso, alcanzando su auténtica mayoría de edad en el último cuarto de siglo con la aparición de lo que llamábamos prensa gráfica y con la introducción de la fotografía en las revistas.

Si en el capítulo anterior citábamos algunos casos de los pioneros del reportaje gráfico, justo sería citar aquí algunos casos de los corresponsales gráficos de esta época que, con lápiz y papel, cubrían los acontecimientos informativos para las revistas ilustradas. Estos corresponsales gráficos, llamados coloquialmente "artistas de la mancha", pueden -y quizá deban- ser considerados los verdaderos precursores del reporterismo gráfico actual, con más justicia que aquellos fotógrafos viajeros que citábamos, por cuanto estos "artistas de la mancha" realizaban sus trabajos con plena conciencia periodística, para publicar en la prensa y por encargo de ésta. Estos corresponsales cubren entonces una etapa del periodismo gráfico importante, pues en ella la imagen es ya una parte de la noticia y en ocasiones la más importante. Su forma de trabajar es comparable a la del actual reportero gráfico: se desplazan al lugar de los acontecimientos, toman rápidos apuntes o esbozos que completan posteriormente y los envían a las redacciones para que allí sean grabados y embellecidos para su publicación. Así, lo considera J. A. Ramírez -quien a la vez plantea otro asunto importante- cuando dice: *"Los artistas de la mancha son, pues, protagonistas de una etapa importante del periodismo gráfico; su número era muy elevado y, a juzgar por la evolución posterior del dibujo y de la pintura, hay que pensar seriamente en la influencia de su estilo suelto, espontáneo, ausente de prejuicios, en busca de la instantánea que no podían captar entonces sus colegas fotógrafos"* [54].

La advertencia es importante y está en relación con lo que veníamos señalando en epígrafes precedentes. Pues si el autor plantea aquí las posteriores influencias de ese estilo en el dibujo y la pintura de años venideros, a nosotros nos interesa el porqué de ese cambio de estilo en los dibujantes del momento que trabajan para la prensa. Es fácil, en

[54] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Págs. 100 y 101.

ese sentido, ver dos tipos de influencia, ambas por el conocimiento de los métodos fotográficos: una, de forma directa, pues el propio conocimiento de las imágenes fotográficas impulsa, como vimos anteriormente, a que los dibujantes desarrollen esa soltura y espontaneidad de las que habla Ramírez; y la otra, aunque en sentido parecido, de una forma más indirecta, puesto que la búsqueda de la instantaneidad por parte de los dibujantes está motivada para suplir ese defecto de los aparatos fotográficos, que aún no la podían lograr, pese a ser totalmente consustancial a su propia técnica.

En cualquier caso, son precisamente estos "artistas de la mancha" los que van a crear y potenciar un tipo de lenguaje gráfico, el reporterismo, que luego se encargará de desarrollar en toda su extensión la fotografía y los fotógrafos. En ello radica su verdadera importancia para nuestro trabajo, pues resultará muy difícil comprender y poder abordar el estudio del fotoperiodismo de nuestro siglo -a pesar de los avances de la técnica fotográfica que posibilitaría la búsqueda de nuevos lenguajes- sin comprender en toda su extensión la renovación que en su día supuso este primitivo reporterismo gráfico del lápiz, el papel y el grabado en madera.

El elevado número de revistas gráficas que se editaban, en esta época de expansión de este tipo de prensa, motivó el que estos corresponsales gráficos constituyeran una verdadera legión. Por ello, intentar citar aquí una muestra más o menos representativa de ellos podría convertirse en una lista interminable de nombres que requerirían una profunda investigación monográfica. Mejor es, entonces, optar por citar solamente algunos ejemplos ilustrativos que, por su estilo o forma de trabajar, puedan ser considerados verdaderos precursores del moderno reporterismo gráfico; siendo conscientes, sin embargo, que en ningún modo tres o cuatro casos constituyen una muestra representativa y que importantísimos nombres se quedarán en el tintero.

Si en el capítulo dedicado a los primeros reporteros gráficos citamos el nombre del literato Pedro Antonio de Alarcón y su infortunado viaje fotográfico a la campaña de Africa, es de justicia citar aquí al famoso pintor español Mariano Fortuny, que asistió a la guerra de Africa en el primer tercio del XIX. De él señala el profesor Altabella: *"Durante varios meses estuvo tomando escenas del combate, tipos populares rifeños,*

costumbres moras; que le presentan también como un precursor de los modernos reporteros gráficos de guerra" [55].

Más tarde, en la campaña de Crimea, que como vimos estuvo bien surtida de fotógrafos viajeros, destaca Constantin Guys, como prototipo de reportero dibujante. Guys, corresponsal de *The Times*, junto con Russel como reportero literario, se llevó la victoria informativa de esa campaña en cuanto a información gráfica se refiere, destacando muy por encima del resto de sus numerosos compañeros enviados como corresponsales. De nuevo recurrimos a Altabella, quien conoce de primera mano la labor de este dibujante, para trazar una descripción sucinta del trabajo del pionero inglés: *"Impávido, alerta a las vicisitudes del combate, Guys trazaba bocetos admirables en gran cantidad. Y luego, en la posible quietud de su posible aposento, los seleccionaba, para enviar una docena a Londres. Estos comunicados gráficos, verdaderos modelos de arte y felices expresiones de naturalidad, eran acogidos en Inglaterra con verdadera ansiedad, causando auténtica sensación"* [56]. Datos de este mismo investigador apuntan que en *Le Monde Illustré* destaca, junto con los franceses Chave, Nadar y Gill, un español, Daniel Urrabieta, considerado por este autor como *"el más grande dibujante de todos los tiempos"* [57].

En España, tanto *La Ilustración Española y Americana*, como el *Museo de Familias* y otras revistas ilustradas ya citadas, disponen de un buen contingente de dibujantes entre los que diversos autores destacan a: Valeriano Bécquer, Daniel Perea, Franciso Ortego, Félix Badillo, Manuel Alcázar, Alejandro Ferraz, José Luís Pellicer y Juan Comba. Estos dos últimos son quizá los más importantes desde nuestro punto de vista, pues ambos viajan como enviados especiales y desarrollan un estilo de trabajo más en relación con el reporterismo gráfico. Precisamente, M. Cruz Seoane comenta que Pellicer trabajó primero en *La Ilustración de Madrid* y posteriormente en *La Ilustración Española y Americana* y

---

[55] José Altabella: *Corresponsales de guerra. Su historia y su actuación*. Pág. 115. Febo. Madrid, 1945.

[56] José Altabella: *Op. cit.* (1945). Pág. 116.

[57] José Altabella: *Quince etapas estelares de la historia del periodismo*. En Enciclopedia del Periodismo (4ª Edición). Pág. 697. Noguer. Barcelona, 1966.

describe de esta forma la especialización de cada uno de ellos: *"Existía entre estos colaboradores gráficos una cierta especialización: Perea era fundamentalmente retratista, Pellicer reproducía del natural o a partir de croquis o fotografías y Bécquer se ocupaba fundamentalmente de los monumentos artísticos"* [58]. Lo que confirma que el trabajo desarrollado por José Luís Pellicer está más cerca de lo que aquí hemos llamado "artistas de la mancha" que el de sus compañeros.

Por su parte, Valeriano Bozal señala también a Pellicer como un prolijo autor de ilustraciones "jocoserias" y satíricas, y recoge dibujos de este autor publicados en revistas tan dispares como *El Garbanzo*, *El Cohete*, *La Campana de Gracia*, y otras muchas, entre ellas las ya citadas *Ilustraciones*, llegando a decir que este dibujante *"ha pasado a la historia como uno de los más señalados reporteros gráficos"* [59]. Altabella también dedica varias páginas a este precursor del reporterismo gráfico, y de ellas escogemos dos párrafos que, pese a su extensión, reproducimos completos por ser sumamente clarificadores de la figura de este dibujante:

> *"En España hay un nombre famoso: el artista barcelonés Jose Luís Pellicer, dibujante de La Ilustración Española y Americana, bohemio, rebelde y aventurero, quien cambió la vida fácil de la corte de aquellos años, en que expiraba en España el romanticismo, por buscar más emoción en la vida guerrera, que él plasmó con aciertos magníficos. Se fue a Oriente como enviado especial, asimilado al Cuartel General Ruso. Sus primeros dibujos fueron publicados en el año 1877. (...). Era el único español en el grupo de periodistas, que a la sazón pasaban de treinta (...) Su popularidad nació durante la última guerra carlista, de la que se puede decir que dejó la más completa colección de dibujos como agregado a los cuarteles generales alfonsino, captando con su lápiz momentos interesantes de luchas, encuentros y curiosos detalles de la vida del campamento, además de dejar una iconografía completa de figuras del alto mando militar"* [60].

---

[58] M. Cruz Seoane: *Op. cit.* Pág. 283.

[59] Valeriano Bozal: *Op. cit.* Pág. 197.

[60] José Altabella: *Op. cit.* (1945). Págs. 114 y siguientes.

De similar importancia que Pellicer, en cuanto a calidad de dibujo, y quizá aún más importante que éste en cuanto a su condición periodística de cronista gráfico, es Juan Comba, quien según López Mondejar: *"Nació en Jerez de la Frontera en 1854, y murió en Madrid en 1924. Entró en La Ilustración de la mano del pintor Rosales(...) Con el tiempo Comba se iba a convertir en el responsable artístico de la publicación (...) Colaboró también asiduamente en Blanco y Negro, Voluntad, y La Epoca... y otros periódicos españoles. Fue, asimismo, corresponsal gráfico de L'Illustration, de París, The Graphic, de Londres, Uberland und Meev, de Stuttgart y La Ilustrazione Italiana, de Milán"* [61]. Juan Comba, al que se conoce ya como "el cronista gráfico de la Restauración" -y que incluso llegó a adquirir una cámara fotográfica y una ampliadora de petróleo para auxiliarse en su trabajo pictórico-, es definido por Altabella como el *"cronista de actualidad por excelencia, verdadero precursor de los reporteros gráficos modernos"*. Este investigador, uno de los pocos historiadores del periodismo español que ha hecho justicia a los periodistas gráficos, publicó en 1976 un excelente artículo sobre Juan Comba, del cual extraemos unos párrafos significativos en relación al tema de la calidad periodística del dibujante: *"La enorme rapidez con que trabaja, su impecable dominio del dibujo, le permitía captar gestos verdaderamente fotográficos que, para otro realizador más lento se hubiesen perdido (...) Sus ilustraciones son reiteradamente reproducidas (...) con el valor que les otorga su condición de documentos gráficos, llenos de vida y palpitantes de verismo"* [62].

La capacidad de trasmitir la realidad que consiguen estos curiosos "artistas de la mancha" (esos documentos gráficos llenos de vida y palpitantes de verismo de los que habla Altabella) va a tener una doble influencia en los asuntos que ocupan a esta investigación. Por un lado, ese estilo, acogido con agrado por el público lector, va a permitir el éxito de las revistas ilustradas, no viendo entonces sus editores la necesidad de solicitar aún el concurso de la fotografía y de los fotógrafos, situación que se mantendrá hasta los últimos años del siglo, cuando los grandes semanarios acudan al auxilio de la

---

[61] Publio López Mondejar: *Op. cit.* Pág. 12.

[62] José Altabella: *Juan Comba, el cronista gráfico de la Restauración.* En suplemento *Domingos de ABC.* Págs. 12 a 17. 15 de Febrero de 1976.

fotografía como un medio más de facilitar la labor a los dibujantes. Pero, por otro lado y paradójicamente, ese mismo estilo de dibujar, realista y lleno de verismo acostumbra al público a una plasmación de la realidad en la prensa cada día más auténtica; y de esta forma, cuando la fotografía supera sus condicionamientos técnicos, cuando la instantánea se convierta en realidad y cuando las tramas del fotograbado permiten la auténtica reproducción directa de la fotografía en la prensa, ese mismo público lector va a exigir, cada día con más fuerza, la introducción de la fotografía en los periódicos, relegando al ostracismo a estos famosos dibujantes-reporteros que habían mantenido las revistas ilustradas durante tanto tiempo y con tanto éxito. Pues *"la fotografía no convive fácilmente con los otros medios icónicos de representación, sino que, literalmente, tiende a devorarlos erigiéndose en patrón definitorio de la misma noción de realidad"* [63].

Sin embargo, esta fagotización no es definitiva, ni se produce instantáneamente, pues fotografía y dibujo van a convivir mucho tiempo aún en la prensa hasta la llegada -como veíamos en el capítulo primero- del fotoperiodismo. Además, la entrada de la fotografía en la prensa se produce paulatinamente -según va superando sus dificultades técnicas, que estudiaremos en el capítulo siguiente- y, como hemos señalado antes, su convivencia con el dibujo se produce en muchas ocasiones, en las que sólo es considerada como un medio de facilitar el trabajo a los entonces verdaderos periodistas gráficos, los dibujantes, a los que en su época se les asignó un nombre más eufónico y grandilocuente: "artistas viajeros" [64].

[63] J.A. Ramírez: *Op. cit.* Pág. 137.

[64] Pablo de Irazazábal: *Periodismo gráfico*. En revista *Nuestro Tiempo*. Número 110 (1963). Pág. 158.

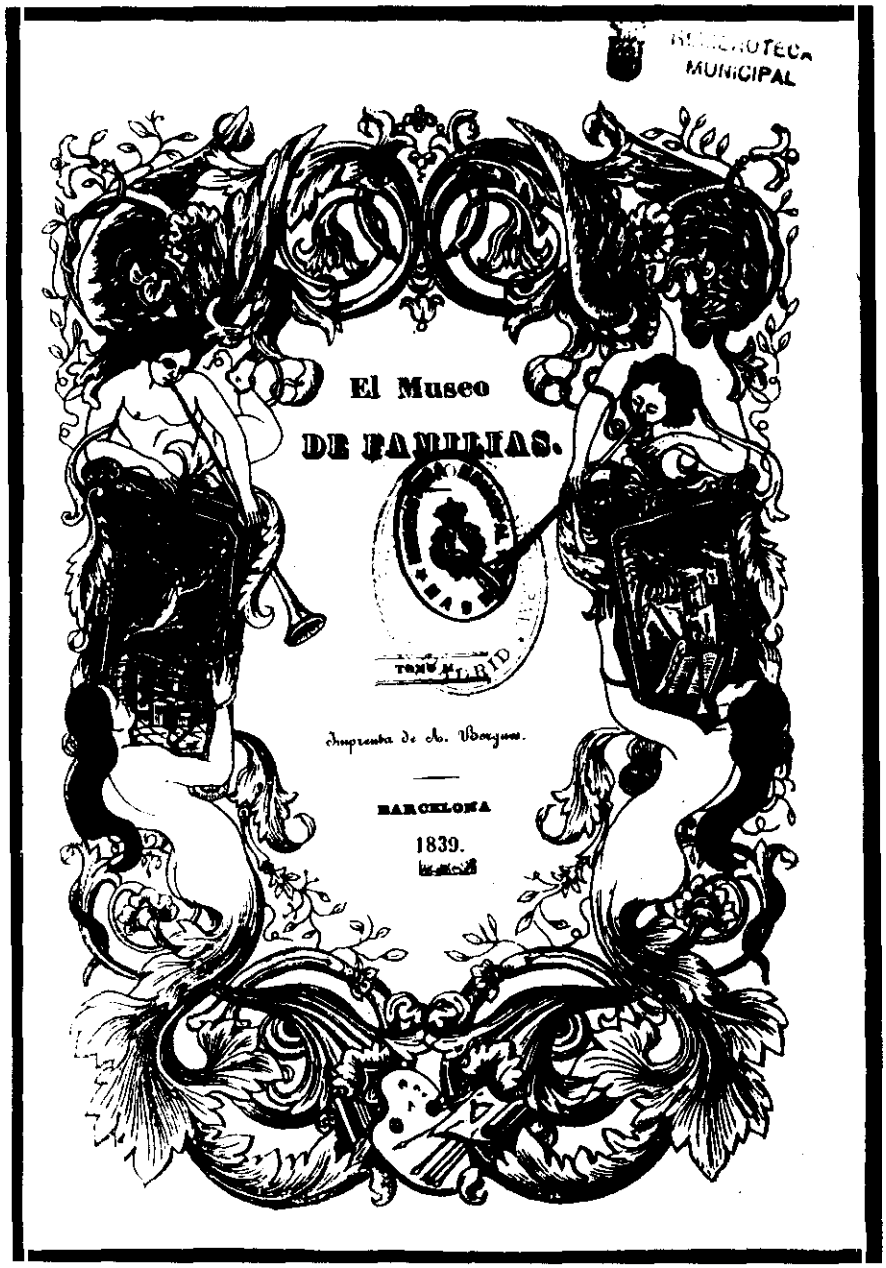


FIGURA 8

Portada del *Museo de Familias* (grabado en madera). Corresponde al tomo II de 1839, según la encuadernación de la colección de la Hemeroteca Municipal de Madrid.



FIGURA 9

Detalle de las ilustraciones utilizadas por *Le Magasin Pittoresque* para explicar su curso de fotografía. Los dibujos y grabados originales están firmados por J, Gagnier y Dupré.

6

LA INCORPORACION DE LA FOTOGRAFIA A LA PRENSA

6.1.-LA REVOLUCION EN LAS TECNICAS FOTOGRAFICAS.

6.1.1.-Del colodión a la película en rollo.

6.1.2.-La evolución de las cámaras y los objetivos.

6.1.3.-El advenimiento de la instantánea.

6.2.-EL DESARROLLO DE LOS METODOS DE IMPRESION DE LA IMAGEN.

6.3.-LA FOTOGRAFIA EN LA EPOCA DEL PERIODISMO SENSACIONALISTA.

6.4.-PRIMERAS FOTOGRAFIAS EN PRENSA.

6.5.-EL CASO ESPAÑOL.

6.5.1.-Una nueva concepción de la revista gráfica: *Blanco y Negro*.

6.5.2.-La fotografía en el camino hacia la prensa diaria: la aparición de *ABC*.

"El alcalde estaba por abordar un barco para ir de vacaciones a Europa cuando llegó un reportero norteamericano. Pidió al alcalde que posara para una fotografía y cuando levantó la cámara alguien disparó dos veces desde la multitud. En medio de la confusión el fotógrafo conservó la calma, y esta imagen del alcalde ensangrentado desplomándose en brazos de su asistente ha pasado a formar parte de la historia de la fotografía."

Citado por Susan Sontag

6.1.-LA REVOLUCION EN LAS TECNICAS FOTOGRAFICAS.

El nacimiento de la fotografía puede ser considerado, como hemos visto, la primera revolución de los métodos mecánicos de reproducción de la imagen. De igual forma, el descubrimiento del colodión húmedo, que se produce en los años cincuenta, es el segundo gran paso de los métodos fotográficos en su camino de modernización. La década de 1880 marcará, por fin, la tercera y definitiva revolución en las técnicas fotográficas. En los años inmediatamente anteriores a esa fecha, y durante el desarrollo de esa década, se van a producir los avances más espectaculares en la técnica de la fotografía desde su invención: el procedimiento del colodión seco, el descubrimiento del celuloide y de la película flexible en rollo, la evolución de las cámaras y objetivos fotográficos, la congelación del movimiento, la utilización del "flash", etc. Los posteriores descubrimientos del siglo XX, que perfeccionan y desarrollan estos adelantos, no pueden ser considerados verdaderamente revolucionarios hasta la aparición de los soportes magnéticos y de la imagen creada por ordenador, cuyas aplicaciones a la técnica fotográfica sí marcan ya un nuevo y diferenciado camino a la fotografía[1].

Paralelamente, estos años están caracterizados por otro importante acontecimiento, indirectamente relacionado con la fotografía y que va a tener gran influencia sobre ella: la iluminación eléctrica. A partir del descubrimiento de la bombilla eléctrica, obra de Edison en 1879, el siglo XIX, inaugurado con la luz de gas, cambiará su fisonomía externa gracias a la luz eléctrica, que se convierte en símbolo de un progreso que adquiere, a partir de entonces, velocidad de vértigo. También la fotografía -liberada ya de los condicionamientos técnicos que se lo impedían- dirige sus pasos hacia nuevo terrenos: *"La placa seca creó las posibilidades de mejorar la actividad fotográfica. Desde 1880 la instantánea iba ganando terreno como el nuevo método fotográfico, lo cual alteró no sólo los resultados fotográficos sino también la temática y la razón de la fotografía. La*

[1] Aunque los primeros modelos de fotografía en soporte magnético comenzaron a comercializarse en 1984 (Cámara Mavica de Sony), es ahora cuando se están incorporando al fotoperiodismo y, sobre todo, a los sistemas de archivo fotográfico en los periódicos. Por otra parte, para todos los aspectos relacionados con la utilización informativa de la infografía en la prensa, ver Gonzalo Peltzer: *Periodismo iconográfico.* Rialp. Madrid, 1991.

fotografía periodística (...) revolucionó igualmente el concepto del arte, dirigiéndose hacia fines más bien utilitarios y, por consiguiente, hacia perspectivas fotográficas nuevas" [2].

Un somero y superficial repaso a esos novedosos procedimientos nos pondrá inmediatamente en la pista de la revolución que ocasionan el desarrollo de la fotografía y su nueva implantación social, cuando se acepten definitivamente tanto su extraordinario poder comunicativo como su capacidad para configurar una nueva forma de visión en la sociedad occidental. Tras el divorcio que se produce en esta década entre la fotografía artística y la fotografía documental[3], el nuevo medio -que liberará a la imagen pictórica de su dependencia del realismo- contribuye también a instaurar un nuevo orden visual, con su definitiva incorporación a la prensa como testimonio de la actualidad.

6.1.1.-Del colodión a la película en rollo.

Como vimos anteriormente, el proceso del colodión húmedo tenía una enorme desventaja sobre procedimientos anteriores: su complicada manipulación que obligaba a realizar todas las operaciones en el acto. Sin embargo, el cargar con un gran equipo de laboratorio para las fotografías realizadas en el exterior quedaba ampliamente compensado por la sensibilidad de este procedimiento, que permitía acortar los tiempos de exposición hasta menos de cinco segundos para pequeños retratos. Pero, para los fotógrafos de paisajes y, sobre todo, para los que comenzaban a experimentar en exteriores con la fotografía documental, el inconveniente del colodión resultaba demasiado gravoso. La demanda de una placa seca que evitara revelar inmediatamente se convirtió en un clamor general entre este tipo de profesionales, por lo que con celeridad se idearon varios métodos para conservar el colodión en un estado pegajoso y sensible durante varios días, de forma

---

[2] Lee Fontanella, en Ministerio de Cultura: *La fotografía en España hasta 1900.* Pág. 41. Biblioteca Nacional. Madrid, 1982.

[3] Ver José Ramón Esparza: *Virtualidades informativas de la fotografía.* Epígrafe 5.1. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1989. El autor dedica 20 interesantes páginas a matizar el divorcio entre fotografía documental y fotografía artística que se produce en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.

que toda la manipulación pudiera hacerse en el cuarto oscuro del fotógrafo, una vez que este hubiera regresado a su estudio[4].

El principal problema de estos primeros intentos de placa seca estribaba en la importante pérdida de sensibilidad de las emulsiones en comparación con los procesos húmedos anteriores. Las emulsiones "secas" resultaban válidas por su larga duración, pero eran mucho menos sensibles a la acción de la luz: Gernsheim sostiene que estos procedimientos eran 180 veces más lentos que el colodión húmedo, mientras que Newhall, por su parte, afirma que *"los fabricantes manifestaron que la exposición con esas placas secas era en promedio el triple que con las placas húmedas"* [5]. Y ese era el defecto que pretendían corregir las posteriores investigaciones. Así, en septiembre de 1871, un conocido médico inglés (basándose en los experimentos publicados por Poitevin, en 1851, sobre la gelatina y en los de Gaudin sobre el bromuro) publica en el *British Journal of Photography* un artículo sobre una emulsión hecha con gelatina al bromuro de plata como sustituto del colodión. El "gelatino-bromuro", como designó Richard Leach Maddox a su invento, constaba de una emulsión de bromuro de cadmio y una solución de gelatina y agua, que se sensibilizada con nitrato de plata y se extendía sobre la placa de cristal hasta que se secaba. El procedimiento resultaba aún muy lento, tanto por las dificultades de fabricación como por su baja sensibilidad, pero al menos era, como afirma Newhall, *"el procedimiento más seco de todos los procesos secos"* .

Los perfeccionamientos de este proceso, realizados inmediatamente por Bugess, Kennet y Bennet, convertirán la placa seca de gelatina en una emulsión lo suficientemente rápida y sensible como para resultar imprescindible en el trabajo de los fotógrafos ambulantes, pues con ella y gracias a la producción industrial de estas placas, el fotógrafo

---

[4] Ver Helmut Gernsheim: *Historia gráfica de la fotografía.* Pág. 34. Omega. Barcelona, 1967; M. Loup Sougez: *Historia de la fotografía.* Pág. 117. Cátedra. Madrid, 1981; y Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía.* Pág. 123. Gustavo Gili. Barcelona, 1983. Los tres autores, cada uno desde diferente perspectiva, describen estos primeros intentos de obtener emulsiones secas, agregando al colodión alguna sustancia higroscópica -miel, azúcar, glicerina o cerveza- para demorar con ello el secado y postergar así la necesidad del revelado inmediato.

[5] H. Gernsheim: *Op. cit.* Pág. 36; y B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 123.

quedaba liberado de fabricarse él mismo las emulsiones, al tiempo se evitaba el tener que trasportar un pesado equipo de laboratorio para sus salidas[6]. La placa de gelatino-bromuro, además de conservarse durante largo tiempo, permitía ya una toma casi instantánea, con exposiciones de una fracción de segundo. Una nueva era de la fotografía se estaba iniciando con este procedimiento, pues -según Gernsheim- en abril de 1878 cuatro firmas británicas fabricaban comercialmente estas placas, y al año siguiente, factorías de todo el mundo iniciaron también la fabricación industrial de las placas de gelatino-bromuro. Es necesario señalar que, con algunos perfeccionamientos, la emulsión de gelatina es la base de la fotografía moderna, por ello se puede considerar profética la afirmación del director del citado *British Journal of Photography*, respecto a que el año de 1879 *"sería recordado en el futuro como una de las épocas más brillantes de la historia de la fotografía"* [7].

Pero, las placas secas de gelatina, a pesar de la comodidad de su uso, no resolvían otro problema que rondaba las mentes de los fotógrafos viajeros: el soporte de cristal presentaba el inconveniente de su peso y su fragilidad. Pero la búsqueda de un soporte que resultara más resistente a la vez que más ligero resultó infructuosa hasta que alrededor de 1888, John Corbutt, un fotógrafo inglés afincado EE.UU., propone a un fabricante de celuloide -material inventado en 1861 por Alexander Parker- que fabricara hojas de celuloide suficientemente finas como para servir de soporte de la emulsión de gelatina. Es de suponer que el fabricante no quedó decepcionado con esta propuesta, pues muy pronto de todas las partes del mundo le llegaron pedidos de estas finas hojas de celuloide para ser impregnadas con la emulsión seca de gelatino-bromuro. La fotografía documental había dado con ello el paso más importante, pues las dificultades quedaban resueltas y el fotógrafo viajero disponía así por primera vez de un soporte resistente, de poco peso y preparado comercialmente.

---

[6] Richard Kennet, en 1873, propone el primer avance del procedimiento de Maddox, al lavar la emulsión preparada para quitar el exceso de sales solubles que no hubieran reaccionado ante los iones de plata, filtrando la emulsión con un paño mientras estaba en estado gelatinoso. Más tarde, en 1878, Charles Harper Bennet propone enriquecer la emulsión manteniéndola varios días a 32° C de temperatura, antes de lavarla y filtrarla, consiguiendo con ello una ganancia muy importante en la sensibilidad de la placa.

[7] *British Journal of Photography*, citado por B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 124.

En 1889, la Eastman Company, que ya por entonces producía la revolucionaria cámara Kodak, comienza la fabricación de película flexible en rollo mediante la aplicación de nitrocelulosa, un material más delgado que el celuloide. Gutiérrez Espada -pensamos que utilizando como fuente a Gernsheim- sostiene que la película flexible ya había sido inventada unos años antes por el reverendo Hanibal Goodwin[8]. Esta película de nitrocelulosa siguió usándose hasta cerca de 1935, fecha en la que fue sustituida paulatinamente por acetato de celulosa, material no inflamable y que sufría menos deterioro químico en su conservación. Pero esta permanencia en el tiempo no es la única consecuencia importante de la aparición de la película en rollo, pues también permitió la fabricación de cámaras más pequeñas, desarrolló por tanto los procedimientos de ampliación de los pequeños negativos e introdujo, por ende, la fabricación de los papeles sensibilizados para ampliación. Y en este aspecto, es también fundamental el descubrimiento de Edison que antes comentábamos, pues la bombilla eléctrica permitiría las ampliaciones por luz artificial, más rápidas y regulares que las realizadas bajo una mantilla de gas[9].

Otro hecho de capital importancia para el desarrollo de la fotografía documental es el descubrimiento de la emulsión pancromática; esto es, la sustitución de la emulsión ortocromática (no sensible a la luz roja) por otra con sensibilidad a todos los colores. Los experimentos sobre colorantes, iniciados en 1873 por Hermann Vogel, de la Universidad Técnica de Berlín, concluyeron en la aplicación de estos colorantes a las emulsiones fotográficas en blanco y negro, haciéndolas sensibles a los colores que absorbían estos tintes. Este procedimiento, que Vogel llamó "sensibilización óptica", fue practicado por su autor con placas de colodión, pero pronto se aplicó a las emulsiones de gelatina. Al comienzo, la sensibilidad de las placas quedó ampliada sólo hasta los rayos anaranjados, denominándose "ortocromáticas", luego se hicieron sensibles a todo el espectro, incluidas las radiaciones del color rojo. Aparte de las futuras aplicaciones para el desarrollo de la

---

[8] H. Gernsheim: *Op. cit.* Pág. 36. Al parecer, Hanibal Goodwin sostuvo un largo pleito con la firma Eastman. El pleito se resolvió tras la muerte del reverendo y sus herederos obtuvieron cinco millones de dólares.

[9] B. Newhall: *Op. cit.* Págs. 126 y siguientes.

fotografía en color, la sensibilización óptica de Vogel ofrecía a los fotógrafos un nuevo instrumento de trabajo: la posibilidad de utilizar filtros coloreados en sus objetivos, para acentuar o eliminar la gama de grises que, en sus placas de blanco y negro, dejaban impresionadas las radiaciones de determinados colores.

Estos avances en el material sensible, unidos a los que ahora se expondrán en el equipo y las ópticas, abren definitivamente el camino de los fotógrafos reporteros, que ya no encontrarán ninguna otra dificultad técnica para desarrollar su trabajo.

6.1.2.-La evolución de las cámaras y los objetivos.

Ya vimos en un capítulo anterior que el nacimiento de la cámara oscura es muy anterior al descubrimiento de los primeros métodos fotográficos. Hay autores que señalan como inventor de la cámara oscura al árabe Alhacen, antes de 1309. Otros sitúan la invención en la época de Roger Bacon, esto es doscientos cincuenta años después, y existen argumentos también para atribuir la invención a Leonardo da Vinci[10]. En cualquier caso, los pioneros de la fotografía disponían ya desde tiempo antes de cámaras de cajón y lentes de menisco que les iban a servir para sus experimentos. A menudo estas cámaras eran de construcción casera y de madera, aunque Gernsheim señala que una de las cámaras de Niepce, que se conservan en el Musée Denon, de Chalon-sur-Saône, es de cinc[11].

Se puede citar como primer fabricante industrial de cámaras oscuras destinadas al uso fotográfico a Alphonse Giroux, pariente de la esposa de Daguerre, quien tuvo durante algún tiempo el monopolio de la fabricación de cámaras oscuras con el sello y la firma del inventor Daguerre. Estas cámaras estaban equipadas con lentes construidas por el óptico

---

[10] Ver H.G.: *Historia de la cámara.* En *Enciclopedia Focal de la fotografía.* Pág. 198. Omega, Barcelona, 1975.

[11] H. Gernsheim: *Op. cit.* Pág. 37. El autor cree que esta cámara es precisamente la que Niepce recibió de Daguerre como regalo al constituirse la sociedad.

Chevalier, aunque como señala un autor: *"Puesto que Chevalier no podía fabricar suficientes objetivos para cubrir la demanda, algunas cámaras de Giroux fueron provistas de lentes fabricadas por Lerebours y otros ópticos parisienses"* [12]. En cualquier caso, fuera quien fuera su fabricante, por el tamaño de estas cámaras, *"innecesariamente voluminosas"*[13] , y por la abertura efectiva de sus lentes, no es sorprendente que se requirieran más de treinta minutos de exposición al sol para impresionar la placa del daguerrotipo, ya de por sí lenta. Las cámaras usadas para el daguerrotipo, de tipo cajón, diferirán muy poco de las que posteriormente se usarán para los calotipos o para el colodión húmedo. Las variaciones estaban en los tamaños y en el tipo de lentes utilizadas. Poco interés tiene, para el asunto que nos ocupa en este trabajo, continuar relatando aquí la larga historia de la evolución de la cámara y sus lentes en este período[14].

Sin embargo, en la década de 1880, coincidiendo con la adopción universal de los nuevos materiales sensibles de los que antes hablábamos, se producen también los mayores adelantos en la fabricación de lentes, obturadores y cámaras. Adelantos que conseguirían, no sólo una mayor ganancia en la calidad de la imagen fotográfica, sino también la definitiva llegada de la fotografía instantánea.

Entre los muchos avances que se producen en la fabricación de lentes, es necesario destacar la aparición de los primeros objetivos "anastigmáticos" [15]. La corrección de los

---

[12] H.G.: *Historia de la cámara.* En *Op. cit.* Pág. 198. Por su parte, Sougez (*Op. cit.* Pág. 72) cita al óptico Lerebours como el primero en romper el monopolio de Giroux y Daguerre, al vender cámaras sin el sello del inventor.

[13] H. Gernsheim: *Op. cit.* Pág. 37. Señala el autor que medían aproximadamente 35 x 35 x 65cm, cuando el tamaño de la placa era sólo de 16 x 20cm.

[14] K.J.H.: *Historia del objetivo.* En *Enciclopedia Focal de la Fotografía. Op. cit.* Pág. 114. El autor comenta que el objetivo "Petzal", debido al húngaro de ese nombre, constituyó la invención más revolucionaria de esta época. Construido en 1841, rompiendo con las normas tradicionales del momento, el objetivo de Petzal, sin casi aberraciones esféricas y cromáticas, conseguía una abertura relativa de f/3,6, mucho mayor que las de los demás fabricantes que rondaban el f/15. Este objetivo ha seguido siendo utilizado como objetivo cinematográfico para grandes velocidades y como objetivo de proyección. El autor usa la escala moderna ("f") de aberturas de diafragmas.

[15] Este término se utiliza en óptica fotográfica para definir los objetivos en cuyo diseño se han corregido todos los defectos ópticos, incluso el astigmatismo, aberración del eje de las lentes que hace que una fuente de luz puntual aparezca como dos líneas en ángulo recto. Todos los objetivos modernos utilizados por la fotografía profesional son anastigmáticos.

defectos y aberraciones ópticas en la fabricación de lentes fotográficas era la preocupación constante de los fabricantes y fotógrafos desde los mismos comienzos de la fotografía. Pero no sería hasta 1878 cuando se construyera el primer objetivo verdaderamente libre de aberraciones: el "Roos Concentric", diseñado y fabricado por Schroeder, gracias a los vidrios fabricados en la factoría de Jena (Alemania) por Abe y Schott. Este objetivo tenía aún un defecto que no lo haría útil para las necesidades de los fotógrafos de esa época, preocupados no sólo por la calidad óptica sino también por la rapidez de las lentes. Nos referimos a la pequeña abertura del objetivo de Schroeder: aproximadamente un f/16. Habrá que esperar hasta 1890 para resolver este problema. En esa fecha, un científico de la casa Zeiss construye el famoso "Protar", objetivo perfectamente anastigmático que podía trabajar con una abertura efectiva de f/7,5. Posteriormente, en 1894, Rudolph mejora esta lente, corrigiendo algunos defectos y comienza a fabricar el "Doble Protar" [16].

Al mismo tiempo, gracias a la utilización de las placas de gelatina y, sobre todo, a la introducción de la película flexible, las cámaras fueron reduciendo sus tamaños hasta llegar a ser transportadas y utilizadas a mano, liberando paulatinamente al fotógrafo del pesado trípode. Newhall señala que a partir de 1880 aparecieron en el mercado *"una desconcertante variedad de cámaras manuales"* y da lista de casi un centenar de estas cámaras de producción industrial que se hicieron populares entre esa fecha y el final de siglo. Al mismo tiempo, los papeles rápidos al bromuro permiten la ampliación de los negativos obtenidos. Por tanto, las cámaras manuales de placas de 9 x 12 cm. se convertirán en las más populares entre aficionados y fotógrafos de prensa. Estos aparatos, en general sólidos, manejables y de poco peso, tienen como característica común algo que interesa sobremanera a nuestro estudio: la posibilidad de salir a la calle, con poco equipo y con poco peso, y realizar un número suficiente de placas sin necesidad de volver al estudio. Y esta característica es común a los cuatro tipos de cámara que, según la

[16] K.J.H.: *Historia del objetivo.* En *Op. cit.* Pág. 115. Los años siguientes resultaron prolíficos en la fabricación de estas lentes, por lo que estos revolucionarios objetivos quedaron enseguida anticuados. Así, Newhall señala que los objetivos anastigmáticos verdaderamente logrados corresponden a los fabricados con posterioridad a 1890 y destaca el "Doble Anastigmat" o "Dagor" construido por Goerz en Berlín en 1893, y el famosísimo "Tessar", de la casa Zeiss, construido en Jena en 1902 y que contaba ya con una abertura efectiva de f/4,5.

Enciclopedia Focal de la Fotografía, se fabricaron durante esta década[17]:

1. *Cámaras de cajón de recambio.*

Como las antiguas cámaras de cajón, pero con un estuche de cuero adaptado en la parte superior de la cámara donde se alojaban las placas de vidrio o la película cortada -doce, por término medio- sin impresionar. Un mecanismo de estuches individuales permitía el recambio a plena luz del día de la placa impresionada por una virgen. Este tipo de cámaras fue patentado unos años antes, en 1867, por H.Cook.

2. *Cámaras de almacén.*

Estas llevaban un número superior de placas, a veces hasta cuarenta, en el interior del cajón de la cámara. El mecanismo de recambio, también a la luz del día, era diferente en cada modelo. Algunos de estos mecanismos eran automáticos y una vez disparada la cámara, la placa impresionada pasaba al almacén y la placa virgen se situaba automáticamente delante del objetivo. La patentada por Alfred Pumbhrey en 1881, tenía dos rodillos para realizar esta operación. Este mismo constructor patentó, al año siguiente, una cámara con almacén para cien placas de 6 x 9 cm.

3. *Cámaras de película en rollo.*

Este tipo de cámara iba a desplazar con relativa facilidad a las de almacén y las de recambio. El sistema funcionaba como el moderno de dos bobinas por donde la película se iba desplazando, colocando ante el objetivo un trozo de película virgen. El mecanismo se accionaba con una pequeña manivela. La popular cámara Kodak, fabricada por Eastman, aparecida en 1885 con película de papel recubierto con emulsión de gelatina para 24 exposiciones, y perfeccionada en 1890 con película flexible de nitrocelulosa y capacidad para 100 exposiciones, se llevó la palma de este tipo de cámaras.

4. *Cámaras reflex.*

Las cámaras "reflex" de uno o dos objetivos estaban destinadas a desplazar definitivamente a todos los demás tipos de cámaras de formato pequeño. Aunque de muy

---

[17] H.G.: *Historia de la cámara.* En *Op. cit.* Págs. 203 y siguientes.

diferente forma, todas se basan en el principio de reflejar la imagen con un espejo -móvil o fijo- de 45 grados. Este principio fue aplicado ya a las cámaras de cajón, en 1861, por Thomas Sutton; pero la primera cámara de este tipo fue patentada en 1888 por S. D. Mckellen y tenía un espejo que se desplazaba automáticamente durante la exposición. La primera cámara reflex de dos objetivos data de unos años antes, concretamente de 1880, y fue construida por J. Beck.

De estos cuatro tipos de cámaras, dos iban a ganar la batalla de la popularidad. Las cámaras de película de rollo y las cámaras reflex, cuyos principios básicos son los mismos que las modernas cámaras actuales. El famoso texto publicitario con el que Eastman popularizó su cámara Kodak de película en rollo -*"Usted apriete el botón, nosotros haremos el resto"*- convirtió esa cámara en la mejor para todo tipo de aficionados, aunque los fotógrafos profesionales la despreciaron como herramienta de trabajo por dos razones fundamentales: la imposibilidad de controlar el proceso de revelado, y la falta de visor en la cámara. El profesional estaba acostumbrado a ver la imagen antes de disparar, y la pequeña y revolucionaria cámara Kodak no se lo permitía. A pesar de ello, en los principios de construcción de esta cámara -facilidad de manejo, película flexible, tamaño pequeño, y lente rápida- estaban ya contenidos los caracteres básicos de las cámaras del futuro, pues estos conceptos, unidos a la forma de construcción de las cámaras reflex, serían los que triunfarían en las revolucionarias cámaras de 35mm., que se construirían a partir de la Primera Guerra Mundial y que revolucionarían las formas de trabajar de los reporteros gráficos de prensa. Todas estas cámaras manuales de final de siglo aumentaron extraordinariamente el alcance de la fotografía, puesto que ahora ya era posible acercarse a muchos acontecimientos de la realidad que antes estaban fuera de los límites de los aparatos pioneros.

Entre las cámaras de precisión de esta época es también fundamental señalar el invento francés -atribuido a Jules Carpentier, el mismo que construyó el Cinématographe de los hermanos Lumiére- de la "Photo-Jumelle" (llamada así por que recordaba a un par de binoculares). Esta cámara, patentada en 1892, y rápidamente imitada, puede ser considerada el primer ensayo de cámara de reportaje al estilo moderno. Newhall la describe de la siguiente manera: *"Tenía dos lentes idénticas: una formaba su imagen sobre*

una placa seca de 4,5 x 6 cm.; la otra sobre un vidrio en la base, que el fotógrafo podía ver a través de un filtro rojo cuando ponía la pequeña cámara junto a sus ojos (...) Se cargaba con doce placas que se cambiaban extrayendo y empujando una manivela de bronce (...) Funcionaba a una velocidad de 1/60 de segundo. La lente estaba puesta en foco fijo... " [18].

Estas cámaras serían las únicas armas de los fotógrafos que trabajaban para la prensa hasta la aparición, ya después de la Primera Guerra Mundial, de las cámaras de treinta y cinco milímetros, al estar presionados los fabricantes de material sensible por los excedentes de la fabricación de película cinematográfica, que usaba este formato. Con ello, y con la aparición de la Ernox (Ermanox) y la famosa Leica de la casa Zeis (ya en los años treinta de nuestro siglo), con objetivos rapidísimos y una comodidad de manejo y enfoque excepcional, surge un nuevo concepto de fotografía de prensa, capitaneada por los fotógrafos Henri Lartigue y Erich Salomon, que estudiaremos en el capítulo siguiente, pues nuestra intención en este epígrafe era simplemente la de dar una visión sucinta de los aparatos con los que contaban los fotógrafos reporteros de final del siglo, que iban a ser los pioneros de la fotografía reproducida en la prensa de forma directa, sin la transcripción del grabado en madera. Pero aún debemos detenernos en un punto esencial para la fotografía periodística: la congelación del movimiento.

6.1.3.-El advenimiento de la instantánea.

Samuel F.B. Morse, pintor e inventor americano, hermano del director de *The Observer* de Nueva York, visita a Daguerre en 1839. Impresionado por la invención de la fotografía, escribe a su hermano una carta, en la que alaba la invención del francés, pero en la que se muestra decepcionado por la imposibilidad de retratar el movimiento con estas palabras: *"Los objetos móviles no quedan impresos en la imagen. El Boulevard, que está continuamente lleno con un torbellino de peatones y carruajes, estaba perfectamente solitario, exceptuando a una persona que se hacía limpiar sus botas. Sus pies estaban obli-*

[18] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 218.

gados, desde luego, a quedar estacionados durante un rato (...). En consecuencia, las botas y las piernas quedaron bien definidas, pero la persona aparece sin cuerpo ni cabeza, porque se movían" [19].

La lectura de este ingenuo texto puede producir hilaridad visto desde una perspectiva fotográfica moderna, pero demuestra la preocupación existente desde los mismos comienzos de la fotografía para lograr una imagen definida de los objetos móviles. Preocupación casi implícita en la misma concepción del invento fotográfico, pues su mayor pretensión era conseguir retratar la realidad y ésta era, a todas luces, móvil y cambiante. Esta preocupación, como hemos venido viendo en este trabajo, va a ser una constante en todo el desarrollo de la historia de la fotografía: cada procedimiento mejora al precedente en sensibilidad permitiendo exposiciones menores[20]. En páginas anteriores, hemos descrito también algunos calotipos que se acercaban a lo que ahora llamaríamos instantáneas, pero podemos asegurar que ninguno de ellos fue tomado a velocidades menores de un segundo, pues técnicamente no fue posible bajar de esas velocidades de obturación hasta la década de 1880, coincidiendo con la aparición de la placa seca de gelatino bromuro[21]. Y la razón de que ese aspecto de la obturación no progresara tan velozmente, a la par que otros procedimientos fotográficos, es sencilla de explicar: la falta de sensibilidad de todos los materiales sensibles, incluida la placa húmeda, no había forzado a los constructores de aparatos fotográficos a mejorar los obturadores. De hecho, estos mecanismos prácticamente no existían, pues ni los daguerrotipos, ni los calotipos, ni los aparatos que usaban colodión tenían necesidad de ellos: bastaba con retirar la tapa del objetivo durante unos minutos o segundos y volverla a colocar manualmente, una vez conseguida la exposición correcta.

---

[19] *The Observer.* 19 de Abril de 1839. Citado por Newhall: *Op. cit.* Pág. 16.

[20] Es curioso destacar la cantidad de premios que se convocan para mejorar estos aspectos de la ganancia de sensibilidad y lograr la ansiada congelación del movimiento. Uno de los más famosos fue el de la Sociedad Fotográfica de Marsella, que convocó un concurso para premiar a quien consiguiera una placa de sensibilidad capaz de fotografiar una escena callejera a plena luz del día, *"mostrando su acción y movimiento"*.

[21] En esa época ya son posibles las exposiciones a velocidades de 1/25 de segundo.

La llegada de la placa seca, de la película flexible más veloz y de las lentes rápidas, hicieron necesario llevar el tiempo de exposición a fracciones exactas de segundo. Con ello aparecieron los obturadores de precisión que se montaban en todas las cámaras que citábamos antes. Newhall señala que a final de siglo era posible conseguir, mediante estos obturadores, poses precisas con un tiempo de 1/50.000 de segundo. Así nace entonces la instantánea, que en la primitiva terminología fotográfica anglosajona iba a denominarse, muy acertadamente, "snapshots". Un término que no sólo designa la congelación del movimiento sino también el acto de disparar sin apuntar (consecuencia de la falta de visor en las cámaras de aficionado tipo Kodak). En ese sentido, y volviendo a los intereses centrales de esta Tesis, la instantánea supone tanto el disparar rápidamente (capturando la auténtica realidad del acontecimiento, sin preparativos ni poses forzadas) como el disparar con una velocidad de obturación inferior a las fracciones de segundo (congelando el movimiento). En cualquier caso, nos encontramos ya en una época en la que la fotografía está capacitada técnicamente para poder cumplir con las funciones que le exigirá su definitiva incorporación a la prensa: ser notario fiel de la realidad y auténtico "reporter" de la vida.

6.2.-EL DESARROLLO DE LOS METODOS DE IMPRESION DE LA IMAGEN.

La placa seca, la película flexible, las emulsiones pancromáticas, las lentes anastigmáticas, las cámaras manuales y otros muchos avances en las técnicas fotográficas, hacen ahora posible la producción de fotografías con mayor rapidez, con mayor facilidad y fidelidad al original y con una mayor variedad de motivos y temas que en ningún momento anterior de su historia. Sin embargo, para que la fotografía se incorpore definitivamente a la prensa será necesario aún que se resuelva el problema de su reproducción directa, sin transcripciones por medio de grabado en madera. Pues bien, esta nueva revolución en los métodos de impresión se produce paralelamente al mejoramiento de procedimientos fotográficos, con la invención y el perfeccionamiento de la "autotipia" o cliché fotográfico, que dará lugar al fotograbado tramado. Con la convergencia de estos dos fenómenos -quizá las dos innovaciones más importantes que se producen en el campo de la comunicación en los últimos años del siglo XIX[22]- se conseguirá que la concepción de la utilización de la imagen periodística se trasforme radicalmente, al permitir que las fotografías de acción puedan ser reproducidas en forma económica, y en cantidades ilimitadas, para libros, revistas y periódicos. Por ello, en este epígrafe trataremos de explicar -muy someramente, pues otra visión más profunda requeriría un tratado amplio de tecnología de los métodos de impresión, que obviamente supera los límites de este trabajo- los procedimientos fotomecánicos pioneros: el fotograbado, la fotolitografía y el fotograbado tramado.

Para hablar de cualquier método de reproducción fotomecánica de la imagen es necesario remontarse a los pioneros de la fotografía, pues de ellos partieron las ideas en las que se van a basar todos los procedimientos posteriores. Ya en los primeros intentos de Niepce están contenidas las ideas del fotograbado: la solución del inventor de la fotografía, basada en la acción de la luz para reducir la solubilidad oleosa de una preparación de asfalto y aceite de espliego extendida sobre una placa de cinc o plata es precisamente el punto de partida de todas las formas de reproducción fotomecánica

---

[22] Ver T.K. Derry y T.I. Williams: *Historia de la tecnología.* Pág. 959. Siglo XXI. Madrid, 1977; y Pedro Bohigas: *El libro español. Ensayo histórico.* Pág. 327. Gustavo Gili. Barcelona, 1962.

posteriores. No vamos a detenernos otra vez en el desarrollo de estos procedimientos, pues ya quedaron vistos en el capítulo correspondiente, pero es necesario destacar que la aportación de Talbot, en 1852, es de capital importancia. El fotógrafo inglés, continuando sus experiencias y las de sus antecesores, consiguió hacer planchas de fotograbado por medio de una emulsión de gelatina sensibilizada y extendida sobre una placa de cobre. De esta forma, al exponer a la luz a través de un positivo fotográfico, las zonas de gelatina a las que afectaba la luz se hicieron insolubles, mientras el resto de la emulsión podía ser lavado con agua. Posteriormente se grababa la imagen por medio de mordido con ácido.

Más tarde, François Fermin Gillot y su hijo del mismo nombre, litógrafos parisienses, obtienen "agua-fuertes", después de trasladar dibujos realizados en piedras litográficas a planchas de cinc que luego grababan mediante el mordido con ácidos. Este procedimiento, llamado fotolitografía, se usaba habitualmente -según Sutton- en muchos diarios americanos, pero la impresión era costosa y lenta, pues era necesario usar dos prensas diferentes: una para los grabados y otra para los textos[23]. El problema, sin embargo, no era sólo económico, pues si bien ni los dibujos más artísticos realizados por medio de líneas planteaban dificultad para ser reproducidos por los métodos litográficos (era posible pasar del dibujo al bloque de madera o metal de forma tan perfecta que la trampa visual de crear tonalidades por la mayor o menor distancia entre las líneas del dibujo resultara efectiva), no pasaba lo mismo con las tonalidades grises de una fotografía (pues era necesario crear una ilusión óptica de "medias tintas" o "semitonos", que el grabado no lograba). Desde el siglo XVIII los pintores habían creado un sistema de tramas para crear esa ilusión óptica de medios tonos en el dibujo, pero realizar este sistema mecánicamente era lo que planteaba más dificultades para los impresores de finales del XIX.

Surge entonces la necesidad de obtener tramas fotográficas: la idea es dividir la imagen en una multitud de puntos regularmente repartidos y de espesor variable según la tonalidad que se desea obtener. El fotograbado permitía varias soluciones: hacerlo por un

[23] Albert A. Sutton: *Concepción y confección de un periódico.* Págs. 185 y siguientes. Rialp. Madrid, 1973. El autor cita el *New York Daily Graphic*, como el primer diario gráfico de los EE.UU, que inició su publicación en 1873.

granulado natural de la imagen -lo que complicaría excesivamente la obtención de la imagen fotográfica-, o por la utilización de una trama interpuesta entre el cliché y la fotografía original. En opinión de Audin, vuelve a ser necesario remontarse a los pioneros de la fotografía, pues van a ser ellos los que desarrollen las ideas básicas que van a dar lugar a las tramas. Así, Talbot, en 1852, utiliza ya un velo negro de gasa que expone a la luz encima de una placa sensibilizada de metal con una capa sensible de gelatina, obteniendo con ello una trama. Berchtold, en 1859, utiliza una trama de líneas paralelas que copia en sobreimpresión sobre el mismo negativo, sin conseguir aún la exacta reproducción de las diferentes gamas de grises. Pero a partir de este procedimiento aparecen las tramas cruzadas de líneas paralelas: Barres, en 1868, utiliza dos negativos y los coloca de forma que las líneas paralelas se crucen en un ángulo de 45 grados con lo que obtiene un negativo cuadriculado que, superpuesto al objeto a reproducir, descompone la imagen en una multitud de puntos más o menos luminosos. En la misma época, Ices, en Nueva York, utiliza el mismo método y obtiene también resultados muy satisfactorios[24].

Esta técnica del fotograbado tramado, que permitirá la reproducción directa de la fotografía en los periódicos, será el que definitivamente se imponga en lo que restaba de siglo, pues los posteriores procesos del huecograbado y el "offset", no serían aplicados a la prensa hasta el siglo XX. Por los datos de los que disponemos, el huecograbado -aunque conocido años antes- no se aplica a los periódicos hasta 1904, fecha en la que lo utiliza el diario alemán *Der Tag*; y el "offset" no se encuentra completamente desarrollado hasta 1905, año en que lo patenta un emigrante ruso en un pueblo de New Jersey[25]. El "haltone", "similgravure" o "grabado en medias tintas" (nombres por los que se conoce el procedimiento del fotograbado tramado, haciendo referencia a su capacidad de reproducir las distintas tonalidades de gris de una imagen fotográfica) será el procedimiento que posibilite la primera e histórica reproducción directa de una fotografía en la prensa (la publicada por el *Daily Graphic*, el 4 de marzo de 1880) y será considerado

---

[24] Maurice Audin: *Histoire de l'imprimerie. Radioscope d'une ére: de Gutenberg a l'informatique.* Págs. 276 y siguientes. A.J. Picard. Paris, 1972.

[25] Datos de A. Millares Carlo: *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas.* FCE. México, 1971; de A. Sutton: *Op. cit.*; y de Luka Brajnovich: *Tecnología de la información.* Eunsa. Pamplona, 1979.

como *"el más revolucionario de todos los logros en la impresión de ilustraciones, puesto que hace posible la reproducción de fotografías con sus infinitas graduaciones de tono"*[26]. Describir técnicamente este procedimiento de grabación de imágenes no parece demasiado pertinente pese a su importancia, por alejarse demasiado de los asuntos que nos ocupan. Por ello, remitimos al lector a las explicaciones de los diversos autores que lo han estudiado profusamente[27], para pasar inmediatamente a analizar sus consecuencias: la incorporación de la fotografía a la prensa.

[26] Ver A. Sutton: *Op. cit.* Pág. 190; T.K. Derry y T.I. Williams: *Op. cit.* Pág. 971; y Emil Dovifat: *Periodismo.* Pág. 99. Uteha. México, 1960. La opinión de que el *Daily* es el primero del mundo es compartida por estos autores. Derry y Williams comentan también que el desrrollo comercial en Europa de este procedimiento no se conseguirá hasta 1882, cuando un calcógrafo berlinés, Georg Meinsenbach, comienza a comercializar el procedimiento en Munich. Emil Dovifat, por el contrario, atribuye la invención al propio Meinsenbach, en 1881, al parecer desconociendo la publicación del *Daily.*

[27] Ver F. Labordeire y J. Boisseau: *Arte y técnica de la impresión.* Págs. 61 a 63. Acribia. Zaragoza, 1958; M. Audin: *Op. cit.* Págs. 278 y 279; L. Charlet y R. Ranc: *Histoire générale de la presse française.* (Tomo III). Págs. 96 y 97. PUF. Paris, 1972; E. Dovifat: *Op. cit*; y T.K. Derry y T.I. Williams: *Op. cit.*

6.3.-LA FOTOGRAFIA EN LA EPOCA DEL PERIODISMO SENSACIONALISTA.

Antes de sumergirnos en los últimos epígrafes de este capítulo, en los que analizaremos algunos ejemplos de la utilización de la fotografía por la prensa de finales del siglo XIX, conviene hacer algunas consideraciones, a modo de introducción, sobre la importancia de un fenómeno tan revolucionario en el campo de la comunicación social como es la incorporación de la fotografía a la prensa escrita. No nos hemos recatado en advertir, a lo largo de este trabajo, que las últimas décadas del siglo pasado marcan el comienzo de una nueva era en la humanidad: la era del progreso. La incorporación de la electricidad a la sociedad -al principio como medio de iluminación y, más tarde, con la invención del motor eléctrico- señala el comienzo de la mecanización e industrialización modernas. El invento del teléfono, en 1876, y el fulgurante desarrollo de los ferrocarriles en esta época, van facilitando cada vez más las comunicaciones, y esa facilidad de comunicaciones es una de las más claras bases de la expansión social y económica de un mundo que comienza a ser moderno.

En ese amplio contexto de progreso, de mejora ininterrumpida de la trasmisión de conocimientos, la incorporación de la fotografía a la prensa es un fenómeno de capital importancia. Puesto que, si con el desarrollo de las comunicaciones en general el mundo se hace cada vez más pequeño, facilitando la ampliación del mercados, la aparición de la fotografía en la prensa va a permitir que el hombre salga de su aislamiento local pudiendo conocer lo que sucede día a día en los lugares más alejados de su entorno y va a determinar -en su unión con el periodismo informativo- la formación de la conciencia democrática moderna, al tender las noticias a ligarse con la actualidad y establecer un contacto directo entre el lector de periódicos y las ideas y acontecimientos que se producen en el mundo. En este sentido es sumamente clarificadora la visión de Giséle Freund cuando, al mismo tiempo que señala que la incorporación de la fotografía a la prensa *"posee un alcance verdaderamente revolucionario"*, afirma que esta incorporación:

> *"Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común sólo 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 tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. La palabra escrita es abstracta, pero la imagen es el reflejo concreto del mundo donde cada uno vive. La fotografía inaugura los "mass-media" visuales, cuando el retrato individual se ve sustituido por el colectivo" [28].

Como se puede apreciar, vuelve a surgir un aspecto ya familiar en el desarrollo argumental de este trabajo: la capacidad testimonial de la fotografía; ahora, además, ese carácter de testimonio se ve amplificado por los medios de comunicación impresos que tienen la posibilidad de multiplicar el mensaje gráfico y hacerlo llegar a receptores más alejados. Ahora bien, como se verá en los siguientes epígrafes, esta incorporación de la fotografía a la prensa será lenta y paulatina. Aunque la utilización de la fotografía en sus páginas va a ser práctica común, desde 1885, a todas las antiguas revistas ilustradas (de periodicidad semanal o mensual), la prensa diaria tendrá que aguardar aún más de veinticinco años para asumir definitivamente este nuevo procedimiento de reproducción mecánica de la imagen fotográfica. En este sentido y tratando de dar una explicación, G. Freund arguye razones de tipo económico, pues al no tener los periódicos diarios maquinaria apropiada para realizar los "clichés" fotográficos, sus dueños y editores dudan en invertir las grandes sumas necesarias para su trasformación. Newhall, sin embargo, considera que las razones son más de origen formal o "estilístico", y apunta que la tardía incorporación a la prensa diaria de la fotografía es un problema de costumbre del lector que no acepta el nuevo procedimiento. No es necesario utilizar de nuevo los argumentos expuestos en el capítulo anterior para dar la razón en esta polémica a la autora francesa, pues la propia dinámica histórica demostró que, en cuanto la competencia obligó a los diarios a luchar por ganar lectores, sus propietarios optaron por reformar sus talleres para adoptar el nuevo procedimiento de fotograbado con trama o "cliché".

Conviene, sin embargo, antes de abordar el estudio de esa transformación, detenerse un instante para realizar un análisis, al menos superficial, de un nuevo e

[28] G. Freund: *Op. cit.* Pág. 96.

importante fenómeno periodístico que surge en el mundo en esta misma época, coincidiendo en el tiempo -no casualmente- con la incorporación de la fotografía a la prensa. Nos referimos a una nueva concepción del periodismo que da prioridad a la noticia sensacionalista y popular sobre la noticia política.

Muchos son los factores que van a transformar de una forma radical la prensa de final del siglo XIX en una prensa nueva y completamente distinta a la anterior. Algunos de ellos ya han sido citados anteriormente, otros están directamente relacionados con las profundas transformaciones que sufre la sociedad en su seno. Las rotativas de los diarios están capacitadas en los últimos años del siglo para imprimir, pegar y plegar más de 96.000 ejemplares a la hora[29]. Por otro lado, la expansión económica mundial ha potenciado poderosamente la utilización del anuncio comercial en prensa. Con ello el periódico puede permitirse vender ejemplares a bajo precio, por debajo incluso de su precio de coste. Se produce entonces, fundamentalmente en los EE.UU, una nueva concepción del periodismo que rompe con el anterior, dando prioridad a la noticia sensacionalista. Este "nuevo periodismo" americano penetra, hacia 1885, en el continente europeo sobre todo en Inglaterra y Francia, consagrando definitivamente el periodismo popular, cuyo nacimiento estudiamos en un capítulo anterior. En opinión de Steimberg, esta nueva concepción periodística *"da al traste con la solidez del diario victoriano"*, y el éxito de los diarios populares obliga a los aristocráticos y serios diarios británicos a *"admitir americanismo"*. Y entre estos "americanismos" el autor señala la propensión a la utilización de la imagen[30].

Una norma periodística de la prensa norteamericana de este período rezaba: *"Los titulares deben ser vistos más que ser leídos"*. La concepción periodística del diario

---

[29] Georges Weill: *El periódico*. Pág. 207. Uteha. México, 1979.

[30] S.H. Steimberg: *Quinientos años de imprenta*. Pág. 325. Zeus. Barcelona, 1963. En nuestra opinión, no es esta la única consecuencia -aunque sea la que más nos interese por estar en relación directa con el tema central de esta trabajo- de esta importante etapa del periodismo, pues entre otras consecuencias podemos señalar una fundamental: el nacimiento de la prensa de masas. Por ello, es necesario dejar claro de antemano que no intentamos aquí analizar esta amplio fenómeno que por su complejidad escapa a nuestra disposición, sino sólo intentar descubrir la posible relación entre esta nueva concepción del periodismo y los aspectos tratados en esta Tesis.

sensacionalista se va a basar entonces en una visualización de la página como escaparate para ser visto además, o incluso antes, de ser leído. La aparición de los grandes titulares, la utilización de las cabeceras a doble o triple columna, la clasificación de los textos en secciones, los nuevos recursos visuales de la confección (orlas, baquetones, etc.) confirman esta tendencia a la visualización. No es fácil matizar cuáles han sido las influencias de la incorporación de la fotografía a la prensa en estos aspectos, pero la contemporaneidad de los dos fenómenos, así como la mayor capacidad comunicativa que se puede atribuir a la imagen frente al texto, nos hacen pensar que esta influencia no es, en absoluto, vana. De hecho, como se ha visto, y como la propia dinámica histórica vendrá a demostrar, la imagen fotográfica va a ser uno de los principales instrumentos con el que el contará periodismo de los comienzos del siglo XX para modernizarse. Y no sólo porque esté, en ese momento, capacitada técnicamente para ello, sino porque la concepción periodística del sensacionalismo necesitaba de manera esencial el concurso de la imagen. Al menos, a esta conclusión se llega al revisar la opinión de autores como Vázquez Montalbán, quien afirma: *"La propia escritura descriptiva (del periodismo sensacionalista) prescinde progresivamente del lenguaje conceptual y busca un nuevo código basado en la visualización de hechos y conceptos"* [31]; o como Rivers y Petterson, quienes señalan: *"La caza del cliente condiciona un periodismo sensacionalista que no se reduce a los diarios, sino que cuenta con el progresivo crecimiento de las revistas ilustradas. La imagen se introduce como una pieza clave en el mecanismo comunicacional y las facilidades que da al receptor de los mensajes modifican incluso los códigos de los mensajes escritos"* [32].

Y esta modificación de códigos, que estudiaremos detenidamente en los dos últimos capítulos de esta Tesis, suscitaría más de una enconada polémica entre los que defendían una prensa tradicionalista y libresca. Uno de los ejemplos más utilizados por los historiadores para señalar el éxito de este tipo de periodismo es el diario de Alfred Harmswoth (*The Daily Mail*), que irrumpió en la sociedad victoriana, el 4 de mayo de 1896. Muy pronto, el llamado *"escaparate de Lord Northcliffe"* [33], provocó una

---

[31] Manuel Vázquez Montalbán: *Historia y comunicación social.* Pág. 188. Bruguera. Barcelona, 1980.

[32] Citados por M. Vázquez Montalbán: *Op. cit.* Pág. 188.

[33] Vigil Vázquez: *Enciclopedia del periodismo.* Págs. 240 y siguientes. Noguer. Barcelona, 1966.

conmoción pública importante, y pronto también le llegaron las más fuertes críticas de los defensores de la prensa diaria. Lord Salisbury lo definía como *"diario de analfabetos escritos por oficinistas"*. A este respecto, Vázquez Montalbán hace una consideración sobre la opinión del duro crítico que nos interesa sobremanera: *"Con el tiempo esta opinión ("diario de analfabetos") debió cimentarse, porque la imagen irrumpió en las páginas del Daily Mail sustituyendo a la letra, en una de las primeras muestras de "macluhanismo" utilitario que se han dado. Pero el público también expresó su referéndum y de los doscientos mil ejemplares de tirada, en 1896, pasamos al millón en el momento de cruzar la frontera del siglo"* [34].

Y si la influencia de la fotografía resultó un factor de primordial en el éxito de público de este tipo de prensa, que nacía con la convicción de convertirse en prensa de masas, parece bastante evidente que su influencia no sería menor en el cambio de mentalidad que supuso la reconversión de una prensa libresca, de opinión y de élite en una prensa popular, moderna y visual.

[34] M. Vázquez Montalbán: *Op. cit.* Pág. 190.

6.4.-PRIMERAS FOTOGRAFIAS EN PRENSA.

El *Daily Graphic*, de Nueva York, venía publicando grabados de línea por el procedimiento del fotograbado desde 1873. Durante los años siguientes este diario realiza importantes inversiones en la investigación de procedimientos fotomecánicos de reproducción de la imagen. Su mayor éxito llegaría en 1880, cuando los editores se deciden a publicar la primera fotografía por el procedimiento de los medios tonos. Una escena de las chabolas de un barrio de New York llamado Shantytown iba a pasar a la historia como la primera fotografía publicada por la prensa[35]. En el editorial publicado conjuntamente con la fotografía, el director se congratulaba del éxito obtenido y vaticinaba una futura utilización de este método:

> *"Hoy entra el Graphic en su octavo año de existencia (...). No ha habido dibujo de la ilustración. La impresión se ha obtenido directamente del negativo original (...) Este procedimiento no se ha desarrollado todavía completamente. Nos encontramos aún experimentándolo, y confiamos que nuestros experimentos, a la larga, conseguirán el triunfo, y que estas ilustraciones, presentadas accidentalmente, puedan ser impresas regularmente en nuestras páginas, a través de las fotografías sin intervención del dibujo"* [36].

Pero este triunfo aún tardaría en llegar para la prensa diaria, pues es necesario esperar hasta 1897 para que, con la adaptación del fotograbado a la rotativa, el *New York Tribune* se lance definitivamente a la conquista de la prensa diaria con ilustraciones fotográficas. Así, el 21 de enero de 1897, un político norteamericano llamado Platt, consigue un puesto en la historia del periodismo, no por sus capacidades profesionales, sino porque su fotografía, publicada en esa fecha en el *New York Tribune*, fue el primer

---

[35] La fotografía original había sido realizada por H.J. Newton, según asegura A. Barret. Otros autores atribuyen todo el éxito a Stephen H. Horgan, jefe del departamento de fotomecánica del *Daily*. Por ejemplo A. Sutton: *Op. cit.* Pág. 188; y Pablo Irazazábal: *Periodismo gráfico*, en revista *Nuestro Tiempo*. N° 110 (1963). Pág. 159.

[36] *Daily Graphic*, edición 4 de Marzo de 1880. Citado por A. Sutton: *Op. cit.* Pág. 189.

retrato impreso con el procedimiento de los medios tonos en la rotativa de un periódico diario[37]. En el transcurso de los diecisiete años que median entre esas dos importantes fechas, las revistas y los diarios se muestran prudentes en adoptar el nuevo medio, en algunos casos esta prudencia se transforma en reticencia y los directores no ven en el cliché fotográfico más que un medio ocasional y esporádico de mostrar un documento excepcional. Pero esta reticencia no es general: las revistas ilustradas ven pronto en el novedoso procedimiento muchas posibilidades de utilización y, prácticamente desde 1885, utilizan masivamente la reproducción directa de fotografías en sus páginas.

Así, el *Illustrirte Zeitung*, de Leipzig, publicó dos fotografías instantáneas en su edición del 15 de marzo de 1884. Estas dos fotografías (figura 10) habían sido realizadas, según Newhall, por Ottomar Anschütz en unas maniobras del ejército alemán cerca de la ciudad de Hamburgo. Al igual que años antes lo hicieran los editores del *Daily Graphic*, también el director de esta revista alemana quiso dejar constancia de su éxito periodístico, en un editorial publicado junto a las fotos: *"Por primera vez vemos dos instantáneas impresas al mismo tiempo en la impresora periodística (...) La fotografía ha abierto nuevas sendas. Su lema es ahora la velocidad en todo sentido, tanto para realizar como para reproducir fotografías. Las antiguas técnicas han quedado tan superadas como la diligencia lo ha sido por el ferrocarril"* [38].

A. Barret señala que, a partir de 1886, varias revistas de todo el mundo se especializan en la reproducción de fotografías, y presenta como las más importantes a *The Photographic News*, editada en Inglaterra, con un título suficientemente expresivo; *Paris Moderne*, editada en París; y la más famosa de todas, el *Illustrated American*, en EE.UU. El mismo autor afirma que *The Daily Mirror*, que comienza a publicarse en 1904, es el primer semanario del mundo que sólo reproduce fotografías. Sin embargo, como luego veremos, en esa época se edita ya *Blanco y Negro*, que sin especializarse solamente en fotografía, ha utilizado desde 1891 muchas fotografías al lado de los grabados. En Francia,

---

[37] *Enciclopedia del periodismo. Op. cit.* Pág. 286; y A. Barret: *Op. cit.* Pág. 10.

[38] Citado por B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 252.

también *L'Illustration*, de París, reproduce fotografías desde la década de 1890 junto a grabados no fotográficos[39].

El *Illustrated American* puede ser considerada la primera revista del mundo planificada para utilizar exclusivamente fotografías, reservando los escasos textos como apoyo a la información gráfica. En su primer número, que salió a la luz el 22 de febrero de 1890, su editor manifiesta que *"su especial finalidad será desarrollar las posibilidades, todavía casi inexploradas, de la cámara y de los diversos procesos que reproducen la obra de la cámara"*. Newhall describe el contenido de este primer número de *Illustrated American*, y señala que pocos meses después los editores descubrieron que no podían apoyarse sólo en la reproducción de fotografías, por lo que, poco a poco, fueron introduciendo en sus páginas más textos[40]. Luka Brajnovich, pese a la complejidad del asunto y a pesar de la proliferación de revistas gráficas que publican fotografías en todo el mundo, se arriesga a señalar como primera fotografía periodística la realizada por Etienne Jules Marey: *"Quizá la primera foto-noticia fuera la de Etienne Jules Marey, que representaba el salto de uno de los pioneros de la aviación, Otto Lilienthal, suspendido en el aire con sus alas voladoras"* [41].

Esta foto, al parecer fechada en 1891, nos es absolutamente desconocida, y el autor no facilita tampoco el nombre del medio que la publicó, por lo que su carácter de primera foto-noticia no queda muy bien especificado. Nosotros nos inclinamos por otro acontecimiento, recogido por casi todos los historiadores, y cuyo carácter periodístico es innegable: nos referimos a la famosa entrevista gráfica que Nadar publicó en *Le Journal Illustré*. Félix Tournachon (Nadar), un excelente fotógrafo metido en este caso a entrevistador, sostiene una conversación con el científico Michel-Eugéne Chevreul, en su

---

[39] Datos de A. Barret: *Op. cit.* Pág. 10. El autor también comenta que una de las fotografías más famosas de *L'Illustration*, de París, obra de Caccia, mostraba el hundimiento del vapor francés Saint-Marc en el puerto de Havre, después de su colisión con otro navio inglés. La fotografía fue publicada en el número correspondiente al 23 de Julio de 1896.

[40] B. Newhall: *Op. cit.* Pág. 256.

[41] Luka Brajnovich: *Op. cit.* Pág. 298.

centésimo cumpleaños. Mientras, su hijo Paul Nadar tomó veintiuna fotografías de la conversación, algunas de las cuales fueron luego publicadas por *Le Journal Illustré* como "entrevista en fotos". Es importante destacar el hecho de que en este caso el texto y las fotos intercambiaron, por primera vez, sus funciones; pues aquí las palabras sólo se utilizaron como pies de fotos, mientras las fotografías de Paul Nadar (figura 11) cargaban con todo el peso de la información. El testimonio de Gernsheim aporta otros datos: *"La ocasión fue el centésimo aniversario del gran químico M. E. Chevreul, que les saluda diciendo:'Fui enemigo de la fotografía hasta mis noventa y siete años, pero hace tres capitulé'.Mientras el padre Nadar hacía las preguntas, Paul Nadar reproducía la expresión animada del centenario y sus gestos (...) trece de las fotografías fueron publicadas como planchas de medios tonos en este mismo periódico el 5 de septiembre de 1886, juntamente con las vivas respuestas de Chevreul, tomadas por un estenógrafo, sirviendo de encabezamiento"* [42].

Por otra parte, también existe bastante unanimidad entre los historiadores de la fotografía en considerar como la primera agencia gráfica del mundo a la creada por G.Grantham Bain, periodista norteamericano y corresponsal volante de diversos periódicos. Un par de años antes de acabar el siglo, Bain inaugura la agencia *Montauk Photo Concern*, desde la que surte de material fotográfico a varios periódicos americanos. Al parecer, para poder atender la demanda, Bain contrata a varios fotógrafos profesionales, entre ellos a Frances Benjamin Johnston, una de las primera mujeres dedicadas profesionalmente a la fotografía de prensa. G. Freund relata así la feliz idea de periodista americano: *"Cogió el hábito de mandar sus artículos acompañados de fotos, tomadas por él mismo. No tardó en darse cuenta de que los editores casi siempre se quedaban con sus clichés, pero prescindían de sus artículos (...) Enviar fotos a la prensa era un servicio desconocido por entonces. Presintiendo las nuevas posibilidades que se abrían en esa dirección, Bain funda en 1898 varias agencias, entre ellas la Montauk Photo Concern"* [43].

---

[42] H. Gernsheim: *Op. cit.* Pág. 129.

[43] G. Freund: *Op. cit.* Pág. 141.

6.5.-EL CASO ESPAÑOL.

En las primeras páginas de la parte histórica de esta Tesis Doctoral quedó claramente expuesto cual era el objetivo fundamental de la investigación que se iniciaba: centrar las bases tecnológicas y formales, en un contexto general, de la incorporación de la fotografía a la prensa. Por evidentes razones de facilidad de acceso a las fuentes hemerográficas españolas, en las distintas etapas o períodos estudiados en este trabajo el caso concreto de España nos ha merecido más atención que el del resto de los países. También ahora, tras estudiar someramente algunos ejemplos europeos y americanos, debemos detenernos al menos en los dos grandes hitos españoles de la prensa gráfica de este período, aún a riesgo de desequilibrar un poco la estructura de esta investigación. Confiamos, no obstante, que este supuesto desequilibrio y el que también se producirá por las importantes ausencias que pueden apreciarse en este epígrafe, se vean paliados por el tratamiento que daremos al estudio de estas dos publicaciones señeras, que pueden servir de ejemplos paradigmáticos. Pues esto es preferible, en nuestra opinión, al vano intento de realizar una síntesis apretada y empobrecedora de todas las publicaciones y fotógrafos que fueron protagonistas de esta etapa.

Enfocaremos entonces el asunto que nos ocupa haciendo referencia exclusivamente a dos grandes momentos de la prensa gráfica en nuestro país: la publicación de la revista *Blanco y Negro* que, con una nueva concepción de revista ilustrada, revolucionaría la prensa española de final de siglo; y la aparición de la fotografía en la prensa diaria española, haciendo especial hincapié en la aparición del diario *ABC*, por ser este periódico el que consigue llevar la fotografía a las rotativas de los diarios, en los primeros años de nuestro siglo.

6.5.1.-Una nueva concepción de la revista gráfica.

En un contexto de prensa pobre y sin industrializar, tan gráficamente descrita por A. Espina como *"periódicos de piso"* [44], el 10 de mayo de 1891 aparecerá una revista

[44] Antonio Espina: *El cuarto poder. 100 años de periodismo.* Aguilar. Madrid, 1960.

con una concepción periodística muy diferente al resto de las que en ese momento se editan en la España de la Restauración. Bajo el título de *Blanco y Negro*, y con una portada que se repetiría durante cincuenta y dos números y en la que sólo cambiaría una hoja del calendario que señalaba la fecha del ejemplar, nació *"la primera revista gráfica española en el sentido moderno del término"* [45].

La idea y la realización empresarial de este importante hito de nuestra prensa gráfica es obra de un fabricante de jabón, Torcuato Luca de Tena, que volvió de Alemania fascinado por la organización empresarial de la prensa germana y, sobre todo, como el propio fundador de *Blanco y Negro* explicó posteriormente, por la calidad de una famosa revista ilustrada de Munich, *Fliegende Blätter*, que poseía modernísima maquinaria de fotograbado[46]. La visión empresarial de Luca de Tena confirma una de las tesis que exponíamos al principio de este trabajo: la existencia de un público ávido de información gráfica. El propio Luca de Tena comenta: *"El éxito me acompañó desde el primer número, del que llegaron a venderse más de 20.000 ejemplares, fabulosa tirada, en el año 1891, para un semanario"* [47]; y García Venero lo confirma cuando señala que *Blanco y Negro* llegó a alcanzar, en los primeros años del siglo, 80.000 ejemplares semanales, a pesar de que su precio (50 cts.) era muy superior a cualquier diario de esa época (alrededor de 5 cts, hasta 1920)[48].

Blanco y Negro posee desde su fundación material y maquinaria para la reproducción de imágenes mediante el fotograbado; sin embargo, no publica fotografías en su primer año de existencia. Sólo a partir de 1892 comienza a publicarlas, aunque en

---

[45] Publio López Mondejar: *La fotografía, ese ojo de la historia*. En revista *Nueva Lente*. Págs. 8 a 20. Nº 107-108, Agosto de 1981.

[46] Ver Francisco Iglesias: *Historia de una empresa periodística: Prensa Española*. Págs. 9 y siguientes. Prensa Española. Madrid, 1980; y Maximiliano García Venero: *Torcuato Luca de Tena y Alvarez-Osorio*. Págs. 64 y siguientes. Prensa Española. Madrid, 1961.

[47] Revista *Blanco y Negro*. Nº 1979, de 21 de abril de 1929, y Nº 2000, de 15 de septiembre de 1929. (Hemeroteca Municipal).

[48] M. García Venero: *Op. cit.* Pág. 115.

menor proporción que grabados; pero, a pesar de que la reproducción directa de fotografías no es en este año aún demasiado habitual, los grabados y las escasas caricaturas que publica se reproducen por fotograbado de medios tonos con lo que adquieren una calidad sorprendente, dado el excelente papel que utiliza, que no se cambiará hasta el año siguiente cuando la revista monta imprenta propia, en la planta baja del número 84 de la calle de Claudio Coello. Esta nueva fase de la revista va a hacer que la fotografía de actualidad tome en *Blanco y Negro* una importancia decisiva, enfocada claramente hacia la información gráfica de actualidad, como se advierte en un suelto publicado en el número 86, donde los editores insisten en los adelantos técnicos que han comenzado en el número 82, anuncian la utilización de un papel especial, "perfectamente glaseado" para una cuidada "edición de lujo", y señalan: *"Además comenzaremos en breve la publicación de dos nuevas secciones, tituladas "Fotografías Intimas" y (...) La primera de ellas, encomendadas a un distinguido escritor y a los reputados fotógrafos Sres. Laurente y Cía tendrá por objeto presentar a notabilidades de nuestro país en su vida íntima, esto es en su despacho, en su estudio, en su biblioteca (...) rodeado de todos sus objetos que contribuyan a darles fisonomía propia"* [49]. Comentario en el que se advierte claramente una fuerte preocupación por la fotografía como fuente de información.

Pero, en 1892, meses antes de esta importante renovación tecnológica, *Blanco y Negro* ya ha publicado algunas fotografías que es necesario destacar. Citaremos, a modo de ejemplo, por ser muy representativos de esa preocupación por la capacidad de información de la fotografía, las publicadas con motivo de la riada de Sevilla en el número 49, de fecha 10 de abril de 1892. (figura 12). O las llamadas "Siluetas Marroquíes", que comienzan a publicarse en el número 70, de fecha 4 de septiembre de 1892. (figura 13). De este mismo año son también los excelentes fotograbados de cuadros y fotografías de esculturas publicados en la sección titulada "Arte Moderno"; y, como simple curiosidad, debemos citar también que el 12 de junio de 1892 se publica, por primera vez en la historia de la prensa española, la fotografía de un perro para ilustrar la información de una exposición canina.

[49] Revista *Blanco y Negro*. N° 86, 5 de Diciembre de 1892. Pág. 86.

Company, Franzen y los fotógrafos de la firma Laurent y compañía son los que más fotografías publican durante estos primeros años, compartiendo el espacio gráfico de la revista con dibujantes como Araujo, Arpa, Huerta o Méndez Briego, en una proporción de una fotografía por cada cuatro dibujos. Proporción que cambiaría pronto, sobre todo a partir de la renovación tecnológica de la que hablamos más arriba, con la que, como señala Venero *"la actualidad gráfica empezaba a palpitar en la revista"* [50].

Los números extraordinarios también tuvieron especial importancia en *Blanco y Negro*; entre ellos conviene destacar los dedicados a las elecciones el 15 de abril de 1989, con amplia información sobre los resultados y profusión de mapas y cuadros, y el dedicado a la jura del rey Alfonso XIII, el 17 de mayo de 1902, en el cual se publican dos páginas con fotos del Rey desde que este tenía cinco meses (en 1886) hasta los quince años (1901). (figura 14). El precio de este ejemplar fue de 1 peseta, cuando el precio normal de la revista era aún de treinta céntimos. En este número extraordinario se utiliza profusamente el color[51].

La importancia de *Blanco y Negro* no reside solamente en sus propias aportaciones a la consolidación de la fotografía como parte de la información, sino también en su importante influencia en otras revistas de la época. Así, la *Ilustración Española y Americana*, que empieza a perder el favor del público, no tiene más remedio que incorporarse a los nuevos tiempos y comenzar a publicar fotografías directas para soportar la competencia del semanario de Luca de Tena. También es imitado *Blanco y Negro* por otra revista aparecida en 1894 de la mano de José del Perojo: *El Nuevo Mundo*, que por la similitud de contenidos y por el grado de calidad alcanzado va a ser la competencia más directa del famoso semanario. Prueba fehaciente de esta competencia es la carta del fotógrafo Franzen al editor Perojo, sobre un asunto de exclusivas fotográficas que pone

[50] M. García Venero: *Op. cit.* Pág. 91.

[51] Pedro Gómez Aparicio: *Historia del periodismo español* (Tomo II). Pág. 613. Editora Nacional. Madrid, 1961. Respecto al tema del color señala Gómez Aparicio: *"Fue precisamente Blanco y Negro el primer periódico que, incluso contradiciendo su título, utilizó el color: unos lazos rojos en unas trenzas de mujer dentro de un dibujo en negro aparecido en el número 2 de Enero de 1897".*

el dedo en la llaga de un problema aún no resuelto en la actualidad: *"Sr. D. José del Perojo: Muy Sr. mío: Me ha producido profunda extrañeza ver que al pie de las fotografías de S.A.R. la princesa de Asturias (...) aparezca la indicación de fotografías hechas expresamente para Nuevo Mundo. Esta afirmación es inexacta por lo que a mi fotografía se refiere, pues no sólo no he trabajado nunca para Nuevo Mundo, sino que mis relaciones con Blanco y Negro me impiden trabajar para cualquier otro periódico de igual índole (...)"* [52].

6.5.2.-La fotografía hacia la prensa diaria: *ABC*.

En los últimos años del XIX, la revista gráfica española había tomado, como hemos visto, un papel subordinado y complementario a la información que daban con mayor celeridad los diarios, ofreciendo al público, en palabras de M. Cruz Seoane, *"aquello que los medios técnicos del momento impiden que el diario ofrezca a sus lectores: el aspecto gráfico de la actualidad"* [53]. Ahora bien, desde tiempo antes algunos diarios habían intuido que esa información gráfica debía ser ofrecida a sus lectores, pese a limitación de los medios técnicos con los que contaban. Así, el 1 de abril de 1875 aparece *El Globo* que, según Gómez Aparicio, es: *"El primer diario español que incorporó sistemáticamente a sus páginas el grabado como elemento ilustrativo e informativo"* [54]. También *El Resumen*, aparecido en 1885 de la mano de la familia Figueroa, introduce en sus páginas rudimentarios grabados en madera. Pero no es hasta final de siglo, cuando los grandes diarios se esforzarán por vencer estas limitaciones técnicas en su capacidad de ofrecer información gráfica. Así aparece como suplemento al diario del mismo nombre *Lunes del Imparcial*, que comienza a publicarse en julio de 1893, y que según Seoane: *"Aunque no vinieron a llenar el objetivo de incorporar al diario la información gráfica con el ritmo*

---

[52] Carta firmada por Christian Franzen y publicada en la revista *Blanco y Negro*. Ultima Página. N° 513, 2 de Marzo de 1901.

[53] María Cruz Seoane: *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*. Pág. 309. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

[54] P. Gómez Aparicio: *Op. cit.* Pág. 269.

que les es propio, evidencia una necesidad sentida por los empresarios más conscientes, que ha de esperar aún a comienzos de este siglo para convertirse en realidad" [55].

Será precisamente el mismo empresario que acometió la idea de sacar adelante *Blanco y Negro* el que consiga editar un rotativo diario en el que la fotografía esté presente. Así, Luca de Tena edita en Madrid, el primero de enero de 1903, un periódico semanal llamado *ABC* que ya en la propia presentación editorial confiesa: *"ABC es un periódico de información universal que nace para ser diario (...) ABC cultivará preferentemente la información gráfica, haciéndola objeto de especial cuidado (...)"* [56]. Pero, a pesar de las intenciones manifestadas, *ABC* aún tardaría más de dos años en ser un periódico de publicación diaria, por no disponer de la maquinaría necesaria para ello. Sin embargo, la confianza su editor en el periodismo gráfico, condensada en sus palabras de *"la letra con monos entra"*, hizo que en estos dos años en los que *ABC* mantendría una periodicidad semanal y bisemanal incluyese en sus páginas fotografías y dibujos de verdadero carácter informativo. El 8 de enero de 1903, en el segundo número de esta primera época de *ABC*, se publica una primera página con una fotografía de Sagasta realizada por Franzen (figura 15), primera plana de un diario de principios de siglo que por la calidad de la fotografía y por su concepción moderna y periodística, no desmerecería a un rotativo actual. En el interior de este mismo número, *ABC* publica dos páginas completas con fotografías informativas de la vida de Sagasta, conmemorando la muerte del político, acaecida días antes.

Pero mientras Luca de Tena preparaba la salida del *ABC* diario, Julio Burell, con aportaciones de la familia Gasset, propietaria de *El Imparcial*, edita en la primavera de 1904 *El Gráfico*, un diario vespertino que pasaría a la historia del periodismo español como el primero que utilizó la fotografía. La euforia de sus editores queda claramente expresada en la presentación que se publicó en el primer número: *"La mecánica ha logrado colocar, junto a la improvisación del que escribe, el cliché de la instantánea y*

[55] M.C. Seoane: *Op. cit.* Pág. 310.

[56] Semanario *ABC*. Nº 1, 1 de Enero de 1903.

la improvisación del que dibuja. Pretendiendo utilizar tan grande mejora, una representación de la empresa El Gráfico acudió, a Berlín, consagrándose a estudiar el diario Der Tag (...) Sobradamente comprenderá el lector que siendo éxito grade en Alemania, aún lo es mayor entre nosotros este de que las fotografías, a las pocas horas de producirse, aparezcan estampadas en hojas que se cuentan por centenares de miles"[57].

Pero este diario tendría muy corta vida; su falta de agilidad informativa, su elevado precio (10 cts., frente al resto de los diarios que costaban como máximo 5cts.) y su enfrentamiento al gobierno de Maura le hicieron ir perdiendo el favor popular. Por ello, a pesar de que *El Gráfico* se le había adelantado en casi un año, *ABC* -que aparece definitivamente como diario el primero de junio de 1905, después de cinco meses de silencio- es considerado como el verdadero introductor de la fotografía en la prensa diaria española. Esta nueva y definitiva etapa, consolidada ya la empresa editora como pionera de un incipiente periodismo empresarial, iba a ser muy bien acogida por un público que ya hemos definido como "ávido de información gráfica". En palabras de Azorín, que asistió como protagonista a los preparativos del nuevo periódico (después de que Luca de Tena lograra traerlo desde la redacción del *El Imparcial* con un sustancioso contrato): *"La imagen dominaba al texto. La información era minuciosa y abundante; pero el público iba a estas hojas atraído por la ilustración cotidiana, rápida y variada"* [58].

Son muchos los aciertos periodísticos de esta etapa de *ABC*: la compra y puesta en funcionamiento, en 1905, de dos grandes rotativas alemanas; la preocupación constante en las mejoras para la reproducción de fotografías -ya en 1905 informa a sus lectores de los primeros intentos de trasmisión telegráfica de fotografías (figura 16)-; el cambio de formato y el aumento de páginas satinadas en abril de 1908; la revolucionaria utilización del huecograbado para la reproducción de fotografías, en 1915, inaugurando la avanzada tecnología mixta del huecograbado y la tipografía, que fue muy imitada posteriormente, pero que de forma paradójica sigue siendo la misma que ha utilizado hasta hace muy pocos años.

---

[57] *El Gráfico (Diario de la noche)*. N° 1, 13 de Junio de 1904.

[58] José Martínez Ruíz "Azorín": *Como en un sueño*. En diario *ABC*. N° extra, 1 de Junio de 1955.

Sin embargo, uno de los mayores éxitos periodísticos de *ABC*, que interesa de una forma especial a este trabajo, fue la publicación de la famosa fotografía del atentado perpetrado por el anarquista Mateo Morral al paso de la comitiva real, a la salida de la boda de Alfonso XIII con la reina Victoria Eugenia (figuras 17 y 18). Según relata García Venero, un joven aficionado, descendiente de Mesonero Romanos, acudió a la redacción con un negativo que luego recorrería el mundo. Allí se preparaba un número extra sobre la boda real, y los fotógrafos profesionales de *ABC* habían sido estratégicamente situados en el Palacio, en el Templo y en el recorrido de la comitiva. Torcuato Luca de Tena, haciendo una vez más gala de su intuición periodística, había convocado mediante un anuncio a los fotógrafos aficionados para comprar cualquier fotografía que se juzgara interesante sobre la boda. Cuando el anarquista catalán, Mateo Morral, lanzó su bomba desde un balcón de la calle Mayor, ningún fotógrafo de *ABC* se encontraba con su cámara preparada. El joven Mesonero Romanos apretó el disparador de la suya en el momento que la bomba estallaba[59].

La casualidad y el azar, como otras muchas veces ocurriría en el futuro y como estudiaremos en los capítulos siguientes, habrían ayudado a que se consiguiese un documento periodístico excepcional. En nuestra opinión, y con los datos de los que disponemos, por primera vez en la historia de la prensa española se publicaba un documento gráfico con plena validez periodística. Antes, otras fotografías de desastres, de guerras, de acontecimientos lejanos y exóticos, etc, habían sido reproducidos; pero sólo en esta ocasión la fotografía cumplía el papel de fiel notario de la realidad, descubriendo ese instante que había permanecido oculto, por su instantaneidad, a los ojos de los propios asistentes al acto. Una auténtica fotografía de prensa. Una instantánea en el pleno sentido de la palabra. Como comentábamos en un epígrafe anterior: tomada rápidamente, en el instante mismo de producirse la acción, y congelando el movimiento para perpetuar informativamente una pequeña fracción de segundo que nunca volverá a repetirse.

Acabaremos este capítulo con un extenso pero muy clarificador párrafo entresacado de la edición del día siguiente a la publicación de la foto del atentado, porque en él se

---

[59] M. García Venero: *Op. cit.* Págs. 146 y siguientes.

resumen (quizá con excesiva ingenuidad y autobombo, pero con toda la dignidad del que está convencido que, a partir de ese momento, la prensa caminará por otros derroteros) algunos de los aspectos que más interesan a nuestra investigación:

> *"Nuestro número de ayer ha sido uno de los éxitos periodísticos más grandes que se conocen. No es inmodestia. Es la pura verdad, cuya comprobación puede hacerse con sólo preguntar a los vendedores de periódicos. La fotografía del atentado produjo sorpresa general. Hubo escépticos que se preguntaban con deje malicioso si era fotografía o dibujo. Ignorante necesita ser el que confunde una fotografía con un dibujo. Fotografía era, cuyo cliché tenemos a disposición de los incrédulos por si acaso existen; fotografía casual, porque de ser preparada implicaría conocimiento previo (...) Tal vez el obturador de la máquina se abriría por un movimiento nervioso, involuntario, inconsciente, producido por el estampido de la explosión; pero casual o no, fotografía es la que reproducida en nuestras columnas ha originado el éxito más grande que se conoce en los anales de la Prensa Universal"* [60].

[60] Diario *ABC*. Pág. 11, 2 de Junio de 1906.



[illegible] *Maniobras del Ejército cerca de Hamburgo*. Reproducción fotomecánica a medio tono según el proceso Meisenbach de impresión por relieve, en el *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 15 de marzo de 1884

FIGURA 10

Fotografías publicadas por el *Illustrierte Zeitung*, de Leipzig, el 15 de marzo de 1884 mediante el procedimiento del fotograbado de medios tonos o fotograbado tramado.



FIGURA 11

Cuatro de las trece fotografías realizadas por Nadar hijo y publicadas como "entrevista en fotos" por *Le Journal Illustré* el 5 de septiembre de 1886.



FIGURA 12

La riada de Sevilla. Página de *Blanco y Negro*, número 49 de fecha 10 de abril de 1892. Fotograbado tramado.



FIGURA 13

Detalle de la sección "Siluetas Marroquíes", varias páginas de fotografías reproducidas por fotograbado tramado. Esta página corresponde al número 70 de la revista *Blanco y Negro*, de fecha 4 de septiembre de 1892.

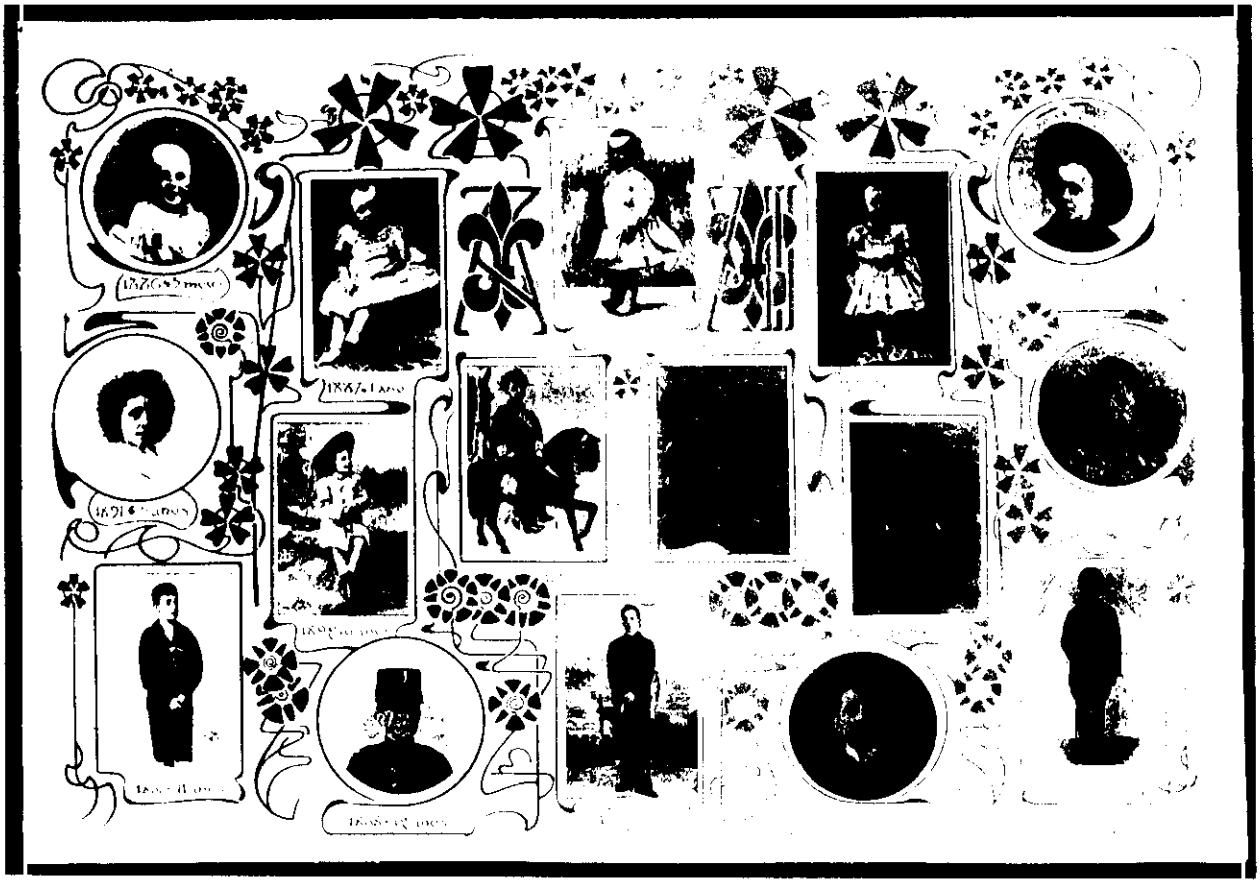


FIGURA 14

Blanco y Negro del 17 de Mayo de 1892. Doble página del número dedicado a la jura del Rey. En ella aparece el Rey Alfonso XIII en fotos de 1886 a 1901. Destacan también las orlas y dibujos.



AÑO UNO. NÚMERO 2. CRÓNICA UNIVERSAL ILUSTRADA

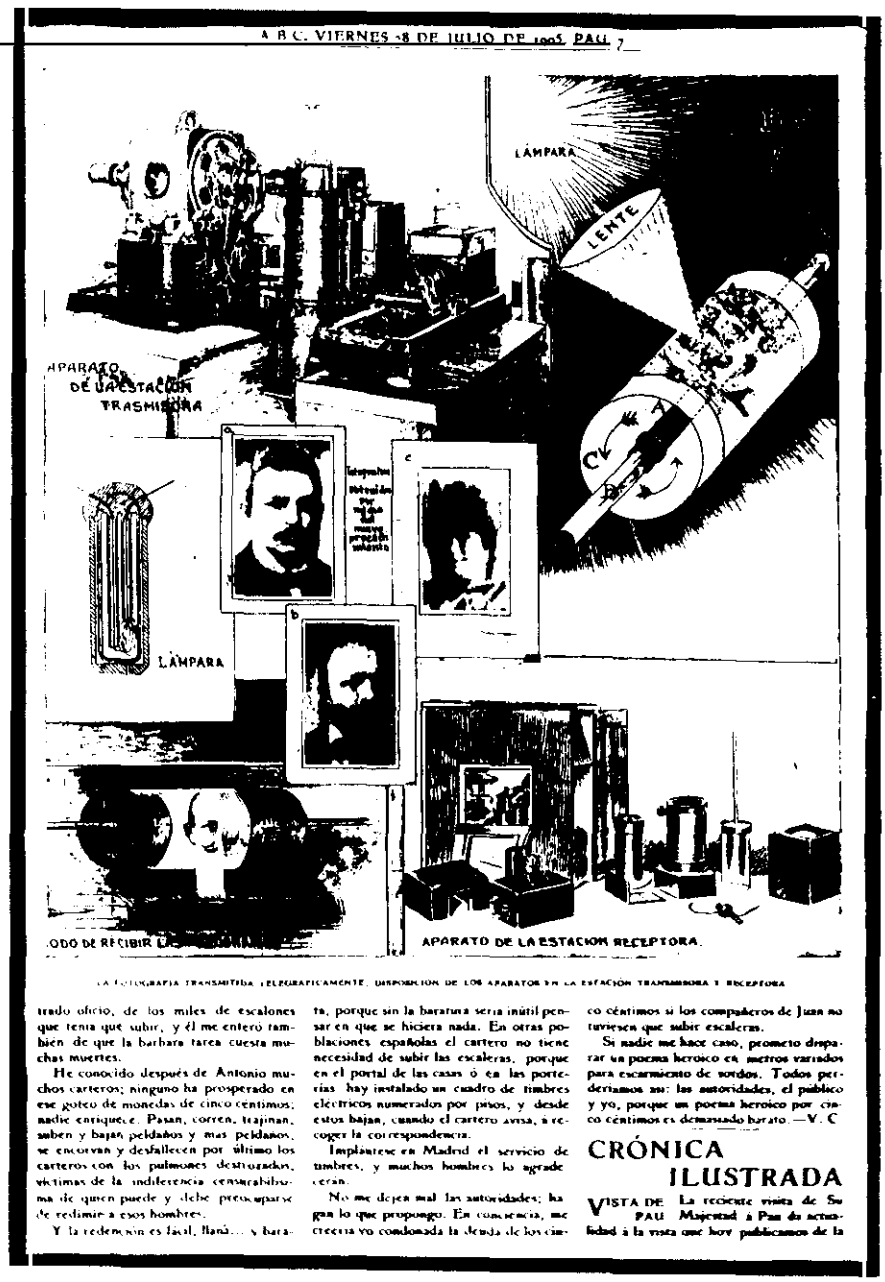
ABC

MADRID, 8 DE ENERO DE 1903. NÚMERO SUELTO, 10 CÉNTS.

SAGASTA

FIGURA 15

Primera página del número 2 de *ABC*, correspondiente al 8 de enero de 1903. La fotografía de Sagasta es obra de Franzen.



LA FOTOGRAFÍA TRANSMITIDA TELEGRÁFICAMENTE. DISPOSICIÓN DE LOS APARATOS EN LA ESTACIÓN TRASMISORA Y RECEPTORA

trado oficio, de los miles de escalones que tenía que subir, y él me enteró también de que la bárbara tarea cuesta muchas muertes.

He conocido después de Antonio muchos carteros; ninguno ha prosperado en ese goteo de monedas de cinco céntimos; nadie enriquece. Pasan, corren, trajinan, suben y bajan peldaños y más peldaños, se encorvan y desfallecen por último los carteros con los pulmones destrozados, víctimas de la indiferencia censurabilísima de quien puede y debe preocuparse de redimir a esos hombres.

Y la redención es fácil, llana... y barata, porque sin la baratura sería inútil pensar en que se hiciera nada. En otras poblaciones españolas el cartero no tiene necesidad de subir las escaleras, porque en el portal de las casas ó en las porterías hay instalado un cuadro de timbres eléctricos numerados por pisos, y desde estos bajan, cuando el cartero avisa, á recoger la correspondencia.

Implántese en Madrid el servicio de timbres, y muchos hombres lo agradecerán.

No me dejen mal las autoridades; hagan lo que propongo. En conciencia, me creería yo condonada la deuda de los cinco céntimos si los compañeros de Juan no tuviesen que subir escaleras.

Si nadie me hace caso, prometo disparar un poema heroico en metros variados para escarmiento de sordos. Todos perderíamos así: las autoridades, el público y yo, porque un poema heroico por cinco céntimos es demasiado barato.—V. C

CRÓNICA ILUSTRADA

VISTA DE PAU. La reciente visita de Su Majestad á Pau da actualidad á la vista que hoy publicamos de la

FIGURA 16

Esquema explicativo del nuevo procedimiento de las telefotografías. Publicado en *ABC* el 8 de julio de 1905.



A B C. VIERNES 1.º DE JUNIO DE 1906. PAG. EDICION 1.ª

El aspecto que ofrecían las vías más céntricas, especialmente aquellas por donde había de desfilar la regia comitiva, no podía ser más pintoresco.

Por la Puerta del Sol, Carrera de San Jerónimo, calles de Alcalá, Mayor, Carretas, Montera, Arenal y Preciados, discurrían verdaderas caravanas de forasteros dispuestos á aguardar á pie firme tres horas, cuatro, seis, las que fuesen necesarias, con tal de contemplar á su sabor, no exento de achuchones y apreturas, el paso del cortejo.

Merece especial mención lo que á las seis de la mañana pasaba en la calle de Alcalá.

Ya á dicha hora, y mucho antes seguramente, todos los bancos públicos, situados en amplias aceras, hallábanse totalmente llenos; mujeres con niños en los brazos, familias enteras, individuos que por lo soñoliento de sus rostros daban á entender que habían pasado allí la noche, llenábanlos por completo, y cuando los *madrugadores de la villa* procedían después al riego matinal de la amplia vía, los madrugadores *ocupantes, en vez de apartarse de sus asientos*, se limitaban á ponerse de pie en sus asientos, para volverlos á ocupar en seguida, chorreando... ó como estuviesen.

En el ministerio de Hacienda suspendianse todavía de los balcones nuevos cables cuajados de bombillos, colocábanse festones de follaje en las tribunas del Banco, en la Carrera de San Jerónimo procedíase á subir, con ayuda de cuerdas y poleas, los doseletes laterales del arco situado á la entrada de la Puerta del Sol y en todas partes se daban los últimos toques al decorado y á las iluminaciones.

Los barrenderos extendían la arena por las calles asfaltadas, los porteros limpiaban las fachadas y en los escaparates de muchos comercios los *carpinteros* colocaban vallas de madera, con objeto de proteger las recias y costosas lunas contra los embates de la muchedumbre. Por el lado de Palacio y del ministerio de Marina reinaba desde antes de las seis igual animación.

En el mencionado ministerio hacíanse los últimos preparativos para recibir á la que pocas horas después sería la Reina de España, y en las Reales caballerizas todo era febril actividad á dicha hora.

Iban y venían los regios servidores, preparaban plumas, penachos y libreas y los jefes dictaban acertadas disposiciones, con objeto de que todo se hallase listo á la hora indicada.

Desde muy temprano también pusiéronse en movimiento las autoridades y los guardias de Orden público acudían á las Delegaciones respectivas y á los edificios públicos situados en las calles del tránsito, con objeto de distribuirse poco después en sus puestos y contener y encauzar la ola humana que había de invadir con pujantes arrestos de curiosidad violenta é insaciable las calles, los paseos y cuantos lugares ofreciesen de atalaya para contemplar el vistoso cortejo.

Mas tarde, á las siete y media, ya estaban ocupados los balcones de los Círculos y Casinos por los socios madrugadores, no faltando algunos de éstos en las tribunas de pago y en las ventanas de los cafés, dispuestos á aguantar los rigores del sol, que por las trazas había de calentar de firme durante la mañana.

Tal era ya la afluencia de gente en las calles céntricas que desde antes de las ocho y media empezó á hacerse muy difícil la circulación de tranvías.

CRÓNICA DE LA BODA

A las once de la mañana buscábamos nuestro puesto en la tribuna que en San Jerónimo se había reservado á la Prensa. Esta tribuna y la destinada á la Prensa extranjera, son, ¡ellas desde el templo, dos tribunas, efectivamen-

EL ATENTADO DE AYER CONTRA SS. MM. MOMENTO DE LA EXPLOSIÓN DE LA BOMBA ARROJADA DESDE UN BALCÓN DE LA CALLE MAYOR, NÚM. 88, AL PASO DE LA CARROZA REGIA

Fot. Mesonero Romanos

FIGURA 17

Página completa de la primera edición de *ABC* correspondiente al 1 de junio de 1906. En ella, ocupando un lugar destacado, la fotografía de Mesonero Romanos en la que se aprecia el instante en que estallaba la bomba arrojada, por el anarquista catalán Mateo Morral, contra la comitiva real.



FIGURA 18

Detalle de la fotografía de Mesonero Romanos (figura 17) en la que se aprecia el momento del estallido de la bomba que Mateo Morral arrojó contra la comitiva real.

7

LOS OJOS DE LA PRENSA: GENESIS Y EVOLUCION DEL FOTOPERIODISMO

7.1.-DOCUMENTALISMO FOTOGRAFICO.

7.2.-LOS SOLDADOS DE LA CAMARA.

7.3.-LA REVOLUCION SOVIETICA Y EL PERIODISMO GRAFICO.

7.4.-LA RENOVACION TECNOLOGICA: EL 24 X 36 Y LOS FLASHES.

7.5.-LA CAMARA CANDIDA: EL NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO MODERNO.

7.6.-*LIFE* Y LA EPOCA DE LOS GRANDES DINOSAURIOS GRAFICOS.

7.7.-LA FOTOGRAFIA EN LA GUERRA.

7.8.-LAS AGENCIAS Y EL FUTURO DEL PERIODISMO GRAFICO.

7.9.-A MODO DE SUMARIO: DEL ESPLENDOR SOBERBIO AL DOCUMENTO EFICAZ.

"Para darse cuenta de lo que es capaz un reportero fotográfico, es necesario acompañar, como nosotros lo hemos hecho por necesidades profesionales, a los que operan por cuenta de Je sais tout, Femina y Vie au Grand Air. He aquí un personaje importante. Pretende no ser fotografiado, se vuelve, esconde su rostro o como aquel sabio académico, carga con rabia y con el paraguas en alto contra la impasible tropa de operadores en batería. No consigue nada, el fotógrafo prepara su cámara, guiña sus ojos ante el visor y ¡clic!: la placa ya ha sido impresionada. El fotógrafo no se contenta con ser inaccesible al miedo; posee una presencia de espíritu increíble. Ha habido uno, últimamente, que cuando examinaba una montaña pudo atrapar al vuelo una formidable avalancha; otro, perseguido por un cocodrilo, tuvo el aplomo de volverse y fotografiar al monstruo. En las últimas corridas de Sevilla, un toro arremete contra un caballo con tal violencia que, proyectado en el aire como una bala, el picador cae a horcajadas... pero sobre la espalda de su cornudo y estupefacto agresor. Se podría pensar que esta situación ha sucedido tan rápidamente como un rayo. Pues bien, entre los asistentes, se encontraba un señor que había encontrado tiempo para tomar tres clichés sucesivos: uno, el picador a lomos de su caballo mientras el toro carga; dos, el picador cambia de montura en las extraordinarias condiciones que hemos relatado; tres, el toro es socorrido, el picador se revuelve en el suelo mientras los "chulos" se esfuerzan en alejar a la bestia con gran revuelo de capas. Un cinematógrafo no lo hubiera hecho mejor (...)."

Extracto de un artículo publicado en 1906, por la revista *Je sais tout*. Probablemente uno de los primeros artículos del mundo consagrado a la nueva profesión. Citado por J. Borgé y N. Viasnoff.

"Felizmente, nada puede parar el desarrollo de la fotografía. En 1904, el Daily Mirror publica cada día páginas enteras de clichés. Una nueva profesión acaba de nacer: el foto reportero."

J. Borgé y N. Viasnoff

Los casos estudiados en el capítulo anterior, verdaderos hitos en la historia del periodismo español (*El Globo*, el *ABC*, etc.), no son, sin embargo, como es fácil de entender, ejemplos exclusivos de esta explosión mundial de la pionera utilización de la imagen fotográfica en la prensa diaria. Según relata Rune Hassner[1], ya el 21 de enero de 1887, el diario estadounidense *New York Tribune* ocupa su primera página con un retrato realizado gracias al procedimiento de reproducción en medias tintas, que antes hemos descrito. También, a partir de 1900, el *Chicago Tribune* reproduce páginas enteras de las imágenes del reportaje gráfico realizado por Jacob A. Riis en los barrios bajos de New York[2] y, al año siguiente, muchos diarios publican fotografías del asesinato del presidente Mc Kinley. En Gran Bretaña, sin embargo, mientras los semanarios ilustrados ya se han pasado en bloque a la fotografía desde 1890, hay que esperar a 1904 para que el *Daily Mirror* realice el esfuerzo de publicar diariamente fotografías en impresión rápida sobre prensa tipográfica rotativa. En Francia, la prensa cotidiana también se lanza, relativamente pronto, a la conquista de la información gráfica: *Le Français* y *Le Matin* pueden ser considerados los pioneros en este aspecto, pues publican fotografías desde 1902. Sin embargo, la fama mundial se la llevará un periódico fundado en 1910 por Pierre Lafitte: *L'Excelsior*, al que todos los historiadores consideran, junto con el ya citado diario británico *Daily Mirror*, el gran pionero del reportaje gráfico anterior a la Primera Guerra Mundial[3].

No obstante, pese a esta eclosión de fotografías en la prensa diaria y semanal de todo el mundo, en esta época aún debemos considerar que el periodismo gráfico se encuentra en una etapa intermedia. Como hemos visto en el capítulo anterior, los dibujantes siguen compartiendo el espacio dedicado a la información gráfica con la

---

[1] Rune Hassner: *La fotografía y la prensa.* En Jean Claude Lemagny y André Rouillé: *Historia de la fotografía.* Págs. 78 y siguientes. Alcor. Barcelona.

[2] Ver epígrafe 7.2, en el que ampliaremos la información sobre este reportaje al tratar sobre la fotografía documental.

[3] Como curiosidades, es necesario citar también los casos del diario *Novoje Vremja*, de San Petersburgo, que ya en 1887 publica fotograbados; el periódico local de Sankt-Pölten, de Austria, que lo hace a partir de 1893; y *Le Petit Bleu*, de Bélgica, *"que no publica menos de 164 fotograbados en cuatro meses del año 1897"* (Rune Hassner: *Op. cit.* Pág. 78).

fotografía. Tanto en los semanarios ilustrados, como en la prensa diaria, estos "artistas de la mancha" ejecutan con sus lápices "verdaderas instantáneas", al estilo de las fotografías que ven llegar a las redacciones; y los grabadores, por su parte, se preocupan de multiplicar los sombreados, aplicando líneas más finas a sus tramas y desvaneciendo los grises de forma muy sutil para que parezcan fotografías. Se establece entonces una especie de "ósmosis estilística", pues mientras los grabados se van pareciendo cada día más a las fotografías, éstas -con frecuencia muy retocadas y fuertemente tramadas- acaban por parecerse a su vez a los grabados. Además, las influencias de los dibujantes (que habían sido -como vimos- los grandes informadores gráficos de los años anteriores) sobre los fotógrafos es todavía muy evidente: la composición de estas primeras fotografías en prensa y los temas escogidos son, por decirlo de alguna manera, excesivamente pictóricos.

Habrá que esperar algunos años para que esta influencia "formal" del dibujo informativo comience a desaparecer. Para que, como comenta J. M. Susperregui, la cualidad de autenticidad de la fotografía le abra decididamente su paso a la prensa sustituyendo al dibujo, que pese a todos los intentos, tenía indudablemente menor capacidad testimonial. Y para que, como hemos visto anteriormente, el mundo se haga cada día más pequeño gracias a la ampliación de los puntos de mira de lector: *"La implantación de la fotografía en la prensa tuvo una repercusión directa en la visión de las gentes, pues anteriormente la capacidad de visualización del mundo externo a uno mismo era escasa ya que una persona solamente llegaba a visualizar su propio entorno y el resto quedaba en un plano lejano desprovisto de interés"* [4].

Quizá la visión periodística más audaz de ese momento sea, precisamente, una revista deportiva (*La vie au Grand Air*), que se publica desde 1898, pero que diez años más tarde, según citan Borgé y Viasnoff [5], desarrollará una concepción totalmente nueva de la composición fotográfica, utilizando fotomontajes y publicando fotografías de desfiles aéreos, de carreras ciclistas y de automóviles llenas de vida y movimiento. *Paris Moderne*,

---

[4] J.M. Susperregui: *Fundamentos de la fotografía*. Pág. 245. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Bilbao, 1988.

[5] J. Borgé y N. Viasnoff: *Histoire de la photo reportage*. Capítulo II. Fernand Nathan. Paris, 1982.

en Francia, un intento frustrado que pretende, según sus editores, *"ser un reflejo extraordinariamente realista de la vida en todas sus formas (...) y convertir en imágenes acontecimientos plenos de vida"* [6]; el suplemento ilustrado que lanza en 1914 el *New York Times*; la publicación en 1919, con un diseño totalmente moderno, de las fotografías de Lewis W. Hine en *The Survey*; el ya citado caso del *L'Excelsior* francés; y los comienzos del tiraje de fotografías en grabados cilíndricos sobre prensas rotativas emparejadas (casos del suplemento fotográfico del *Berliner Tageblatt*, en 1912, con 250.000 ejemplares, o de *Le Miroir* y *J'ai Vu*, en Francia) marcan ya definitivamente el nacimiento del fotoperiodismo; o, por decirlo de otra forma, de un estilo y de una concepción de la ilustración periodística que, eufemísticamente, hemos llamado en el título de este capítulo *"los ojos de la prensa"* [7].

Comienza, por tanto, la era moderna de la prensa gráfica y nace una nueva categoría profesional en las redacciones de los periódicos: la de los fotógrafos de prensa o la de los periodistas fotográficos. Pero, antes de señalar la importancia de estos nuevos profesionales durante el desarrollo de la primera guerra mundial en la que, gracias a los avances tecnológicos de sus periódicos, estarán en condiciones de difundir las imágenes de actualidad con grandes tiradas y una calidad sorprendente, debemos detenernos unos instantes para establecer un pequeño paréntesis que nos permita estudiar al menos superficialmente el nacimiento de lo que ha sido llamado "el documentalismo fotográfico", "el movimiento documentalista" o el "mesianismo gráfico". Tanto por la importancia que tiene su aparición simultánea con la génesis del fotoperiodismo, como por los paralelismos y las diferencias estilísticas que ambos desarrollos de la fotografía tendrán en esta época y en el futuro.

---

[6] Rune Hassner: *Op. cit.* Pág. 79.

[7] Debemos reconocer que este poético eufemismo ha sido extraído del título de un libro editado en Francia del que, desgraciadamente, sólo conocemos su ficha bibliográfica: *Les yeux du quotidien. Photos de la presse regionale.* GFPJ. Paris, 1986.

7.1.-DOCUMENTALISMO FOTOGRAFICO.

J. R. Esparza, citando a Jean Claude Lemagny, afirma muy acertadamente que la fotografía ha entrado en el siglo XX *"cercada por dos canibales que pretenden avalarla: la sociología y la pintura (...) Cada uno de ellos ha dado pie, o mejor habría que decir que ha engendrado, una de las dos categorías de la fotografía"* [8]. La categoría pictórica interesa bien poco a los asuntos que tiene que ver con este trabajo y no conviene, por tanto, desperdiciar nuestro tiempo en un debate casi eterno como es el de la introducción de la fotografía en el mundo de las Bellas Artes. Sin embargo, la categoría sociológica -aquella que plantea la imagen fotográfica como un registro documental de la realidad, otorgándole un carácter utilitario- es precisamente el objeto protagonista de nuestra investigación. Como venimos señalando, la imagen informativa -en forma de grabado en madera- se ha ido gestando en las dos últimas décadas del XIX para lograr su definitiva expansión en los primeros años del XX, con la reproducción directa de las fotografías en prensa.

Pero ese carácter utilitario de la fotografía no es una novedad en la etapa de su incorporación a la prensa: como vimos, desde los mismos comienzos de la fotografía se le asignó una cualidad de autenticidad implícita que, a su vez, le otorgó un valor muy especial como testimonio. Así, los primeros fotógrafos se apresuraron a captar vistas de lejanos y exóticos lugares, panoramas de países a los que resultaba difícil y costoso acceder... La cámara parecía no tener capacidad para mentir: cualidad que otorga a la fotografía documental[9] una fuerza psicológica y un atractivo no alcanzado por ningún otro

---

[8] J.C. Lemagny, citado por J.R. Esparza: *Virtualidades informativas de la fotografía*. Pág. 73. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1989.

[9] De nuevo es necesario hacer una precisión terminológica. Utilizamos los términos "fotografía documental" y "documentalismo" aún conociendo que el término no se populariza hasta la década de los años treinta, a raíz de una crítica de John Grierson a la película *Moana*, de Robert Flaherty, en la que reivindica con la palabra "documentary" una nueva categoría cinematográfica (ver Eduardo Rodríguez Merchán: *Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción*, en revista *Viridiana*, Nº 3, en prensa). Sin embargo, documental -en el sentido que lo hemos uilizado aquí, referido a la fotografía- ha sido siempre aceptado como la definición de un estilo fotográfico. Podríamos haber utilizado para evitar el anacronismo alguna sustitución ("fotografía histórica", "objetiva", "realista", etc), pero ninguna de ellas transmite la intención que le suponemos a las fotografías analizadas: su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear una interpretación subjetiva del mundo.

medio de representar la realidad. Pronto, además, con la publicación de estas fotografías documentales, se desvela otra supuesta verdad: el fotógrafo podía hacer que la escena captada con su cámara generase otra realidad, más profunda y tal vez más importante: el comentario. Por tanto, si el primer atributo de la fotografía documental era su capacidad para transmitir la verdad del mundo, el segundo no era tampoco menor: su capacidad para comunicar el comentario del fotógrafo acerca de esa verdad.

Quizá por ello, uno de los proyectos más ambiciosos de la fotografía -en su vertiente sociológica- fue lo que algunos autores han denominado "mesianismo gráfico": contemplar y fotografiar el mundo para mostrar sus deficiencias e injusticias. Un poder que algunos atribuyeron a la imagen ante el desánimo de la denuncia escrita, en una época en la que las migraciones laborales y las bolsas de pobreza se extendían como consecuencia de la incipiente industrialización: *"La fotografía se coloca la lado de los pobres y apuesta por un reajuste social, confiando en la capacidad de convicción de la imagen fotográfica"* [10]. Así, se puede afirmar que el nacimiento de la fotografía documental tiene lugar en New York, cuando un emigrante de origen danés, Jacob Riis, decidió utilizar la fotografía como un instrumento de denuncia para mostrar la cara oculta de la sociedad, su miseria, su hambre y su injusticia. Pero, antes de este pionero del fotoperiodismo moderno (que, como vimos antes, logró publicar su fotografías en el *Chicago Tribune*) dos famosos fotógrafos ya habían optado por el "mesianismo gráfico" y por hacer de las clases inferiores de la sociedad los protagonistas de sus trabajos: Charles Merville y John Thomson, que realizan reportajes de la vida en las calles de París y Londres, respectivamente.

Jacob Riis había emprendido en 1888 su particular cruzada periodística para denunciar a las autoridades las condiciones de vida en el East Side, un barrio de New York conocido por el terrible sobrenombre de "el distrito del tifus" o por el no menos aciago de "el distrito de los suicidios": *"Sus escritos en la prensa no obtuvieron el menor éxito, pero el descubrimiento, por esas fechas, de la luz de magnesio, que permitía tomar fotos en la oscuridad, abrió una nueva brecha para su empeño. Las fotos obtenidas durante la*

[10] J.M. Susperregui: *Op. cit.* Pág. 247.

noche (...) fueron publicadas en primer lugar en el Scribner's Magazine y, posteriormente en forma de libro. Gracias al impacto producido por la difusión de estas imágenes, las autoridades tomaron medidas y las condiciones de vida del East Side fueron parcialmente mejoradas" [11].

Si el fotógrafo danés había conseguido su empeño y logra publicar habitualmente sus fotografías de denuncia en la prensa, una labor similar fue desarrollada veinte años más tarde por un profesor de Etica preocupado por las condiciones de trabajo de los niños en la industria: Lewis Hine. Susperregui dedica bastantes páginas a analizar la obra de este fotógrafo al que define como el primer sociólogo que hizo hablar a una cámara de fotos [12]. Desde nuestro punto de vista, lo importante de este compromiso social del fotógrafo americano no puede radicar solamente -pese a su terrible realidad- en el aspecto socioeconómico de la denuncia de las condiciones de vida de los más de cinco mil emigrantes europeos que llegaban a las costas americanas, sino en la capacidad de este fotógrafo para promover una nueva sensibilidad de la sociedad americana mejor informada; esto es, aquella parte de la sociedad que leía los periódicos o compraba los libros fotográficos. Y en este sentido, son muy significativas las palabras del propio Hine, cuando reflexiona sobre la herramienta utilizada para sus loables propósitos:

> *"La fotografía es un símbolo que le lleva a uno inmediatamente a tocar la realidad de cerca. Para nosotros, la fotografía continúa contándonos una historia en la forma más condensada y vital. De hecho, es muchas veces más efectiva que la realidad misma, porque en la fotografía, lo conflictivo y lo que no tiene importancia ha sido eliminado. La fotografía es el lenguaje de todas las nacionalidades y de todas las edades. El aumento durante los últimos años de las ilustraciones de los periódicos, libros, exposiciones y demás da una amplia evidencia de esto"* [13].

---

[11] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 56.

[12] J.M. Susperregui: *Op. cit.* Pág. 250.

[13] Lewis Hine: *Social Photography.* Citado por J.M. Susperregui: *Op. cit.* Pág. 251.

Un párrafo lúcido como pocos que no sólo confirma la tesis que estamos sosteniendo sobre la cualidad de autenticidad de la fotografía y su poder de comunicación que le abre las puertas de la prensa comprometida, sino que nos abre también a nosotros perspectivas nuevas sobre la consideración de la fotografía como un lenguaje universal y válido para todo tipo de público, que deberemos analizar y matizar en los capítulos posteriores. Por otra parte, el análisis pormenorizado que realiza J.R. Esparza comparando los citados trabajos de Riis y de Hine, nos aporta otros datos de capital importancia para nuestra investigación, que también deberán ser estudiado en esos capítulos finales: el compromiso del fotógrafo y la parcialidad del testimonio gráfico.

El autor vasco señala, apoyándose en Trachtenberg[14], la disparidad de criterios éticos entre las series de fotografías realizadas por Jacob Riis y por Lewis Hine: ambos demuestran una preocupación social honda, pero la de Riis es una actitud religiosa, que apela sobre todo a la conciencia moral y no a la social. Por su parte, Hine demuestra un interés más sociológico por conocer los detalles de la sociedad de la época y apela a la conciencia crítica de la justicia social. Apoyándose esta vez en Anne Mc Cauley[15], Esparza señala también el interés de Riis en clasificar a los protagonistas de su trabajo, remarcando sus diferencias raciales y estratificando los niveles de pobreza: los chinos como peligro social, los italianos como jugadores, los judíos interesados económicamente, y los nórdicos como personas limpias y honestas (recuérdese el origen danés del fotógrafo). Una manera sutil de manipular subjetivamente el trabajo "documental" de la fotografía, pese a que lo que subyace tanto en el trabajo de Hine como en el de su predecesor es una profunda confianza en la capacidad testimonial de la fotografía, en su fidelidad en la reproducción de la realidad y en su poder de comunicación. Aspectos que, como denuncia J. M. Susperregui, entusiasmaron a los periodistas, que sobrevaloraron en exceso la capacidad de la fotografía para cumplir con los propósitos de los periódicos. Una reflexión muy valida que también nos servirá de guía para las que realizaremos en el capítulo siguiente.

---

[14] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 59. Citando a Alan Tranchtenberg: *America and Lewis Hine*. Págs. 132 y siguientes. Aperture, New York, 1977.

[15] Anne Mc Cauley: *Una imagen de la sociedad*. En Lemagny y Rouillé: *Op. cit.* Págs. 63 a 71.

Sea como fuese, la fotografía documental ha estado siempre implicada con las angustias sociales. Dando un salto en el tiempo, y alejándonos por unos instantes de nuestra disertación central, debemos hacer referencia, para cerrar este epígrafe, al mayor logro del documentalismo americano: la FSA. El proyecto que dirigió Roy Striker en los años treinta de nuestro siglo, por encargo de la Farm Security Administration, no puede considerarse ni remotamente un trabajo periodístico. Tanto su finalidad, documental y propagandística, como su destino, la presentación de las fotografías a las autoridades políticas, no tenían nada que ver con las funciones informativas de la fotografía en la prensa. Sin embargo, resultan especialmente significativas las influencias que este proyecto tuvo en el posterior fotoperiodismo americano: tanto porque casi todos sus componentes continuaron su labor en los periódicos (Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Dorothea Lange, Cral Mydans, etc) como por la filosofía que Striker y Evans -los padres espirituales del trabajo- insuflaron al proyecto.

Un proyecto dirigido por Roy Striker, que no era fotógrafo, pero que supo advertir la capacidad de la fotografía para documentar las actividades del gobierno norteamericano en favor de los granjeros que habían perdido sus arrendamientos en las zonas del medio oeste y que estaban siendo reinstalados por la FSA. El resultado del trabajo no es sólo un verdadero tesoro documental, sino una tesis concienzuda de la capacidad testimonial de la fotografía. Repasemos, utilizando las citas reproducidas por Susperregui, algunas reflexiones de los autores de este proyecto:

> *"Buscad el detalle importante, el género de cosas por las cuales un sabio se interesaría durante cien años. Fotografías para América, fotografías para la historia. Todo cambia, ir a ver las cosas que jamás volverán a suceder"* (fragmentos de los consejos de Striker a sus fotógrafos) *"Pienso que nuestro trabajo asume un significado particular cuando se enfrenta a la fotografía contemporánea de las grandes revistas. Los editores creían que la fotografía era un fin en sí mismo. Olvidaban que era un subsidiario, el hermano pequeño de la palabra. Demasiadas veces hoy en día se espera que la fotografía nos cuente una historia entera, cuando en realidad solamente hay una fotografía entre cien mil que puede considerarse ella sola como un fragmento de la comunicación"* [16].

[16] Roy Striker, citado por Susperregui: *Op. cit.* Págs. 255 y siguientes.

Dos ideas especialmente válidas para los intereses de nuestro trabajo: por un lado, la necesidad de la simbiosis fotografía-texto para que la imagen cumpla definitivamente el papel informativo al que está destinado en la prensa; por otro, la propia autosuficiencia de la fotografía para inmortalizar aquello que sólo ha sucedido una vez y que jamás volverá a suceder: una especie de destino histórico consustancial al medio fotográfico, que conforma de forma inexcusable una nueva concepción de la realidad y cambia la manera de aproximarse a esa realidad, instaurando un orden visual distinto: la cultura de lo "real", de lo "objetivo" y de "lo fragmentario". Estas conclusiones, por ahora provisionales, serán analizadas -como hemos prometido- en los dos últimos capítulos de esta Tesis, tras pasar revista, previamente, a otros aspectos históricos del desarrollo del fotoperiodismo.

7.2.-LOS SOLDADOS DE LA CAMARA.

La guerra había sido siempre un terreno excepcionalmente válido para demostrar la capacidad de la fotografía de convertirse en testimonio. Ya vimos como las fotos de Roger Fenton, en Crimea (1855) y las de Mathew Brady, en la guerra de la Secesión americana (1861) constituyeron una materia prima excelente para que los grabadores de la época realizaran sus románticas ilustraciones en la primitiva prensa gráfica. Más tarde, la guerra de Cuba (1898) fue también el objeto protagonista de muchos reporteros que ya publicaban sus clichés en la prensa norteamericana. Así, casi todos los historiadores citan a James Henry Hare, a John C. Hemment, y a James Burton como ejemplos paradigmáticos de fotógrafos bélicos que publicaron sus instantáneas sobre la guerra hispano-norteamericana en diarios como el *Collier's*, el *Leslie's* o el *World*. También las fotografías de la guerra de los "boers" y de la guerra rusa-japonesa (1904-05) tuvieron un lugar destacado en la prensa de muchos países.

En este contexto, ya con la fotografía de reportaje mucho más desarrollada y con el perfeccionamiento de los métodos de impresión de clichés fotográficos plenamente conseguido, podría pensarse que la Primera Guerra Mundial iba a ser el campo de pruebas definitivo para el fotoperiodismo. Al menos, todo parecía estar preparado para ello. Sin embargo, las cosas no se desarrollaron como estaba previsto. La fuerte censura militar iba a impedir que el público lector pudiera vivir la gran guerra de primera mano: *"Nunca hasta entonces tantos fotógrafos habían vestido el uniforme y nunca hasta entonces una guerra había sido tan ampliamente fotografiada, y nunca hasta entonces había visto el público tan pocas fotos mostrando la realidad de una guerra en la cual diez millones de hombres murieron o tan pocas descripciones de la muerte"* [17]. Los distintos países beligerantes establecieron sus normas de censura, preparándose para una guerra propagandística en la que la fotografía -por su carácter documental- era especialmente temida por los oficinas militares, que estaban atentas a los que podía publicarse. Así lo relatan con minuciosidad Borgé y Viasnoff: *"Cuando estalla la Primera Guerra Mundial,*

[17] Fabian y Adams: *Image of war*. Pág, 165. New English Library. London, 1985. Citado por J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 70.

los reporteros parten hacia el frente... con sus fusiles. La cuestión no es que no llevaran sus aparatos fotográficos, sino que el alto mando francés se justifica con el secreto militar: 'A menudo, los fotógrafos dan información precisa de nuestras obras, de la vías de comunicación y pueden nutrir a los alemanes de conocimientos muy útiles...'. Los permisos para fotografiar se dan con cuenta gotas y los que tiene la suerte de recibirlos son vigilados muy estrechamente por un oficial que no les muestra más que las cosas más anodinas. Los ingleses hacen lo mismo. El general Kitchener detendrá a muchos fotógrafos en el frente, estableciendo una fuerte censura. Si se revisan las publicaciones de los primeros años de la guerra no se ve más que soldados en reposo o desfilando por una carretera: nunca una imagen interesante" [18].

Al parecer la situación no cambió demasiado pese a las continuas protestas de los editores. En Francia, Louis Meurisse, director de la agencia del mismo nombre, dirige una indignada carta al ministro de la Guerra, en la que advierte la penuria de los documentos franceses sobre el desarrollo de la contienda, denunciando que los periódicos de los países neutrales se están nutriendo de imágenes alemanas. En Inglaterra, el editor de *The Newspaper Illustration* también exige un cambio de actitud a sus autoridades, aunque aceptando la censura por imperativos de seguridad nacional. La solución, en ambos casos, fue documentar propagandísticamente la guerra: los franceses crean el SPA (Service Photographie de l'Armée), que distribuye a los periódicos imágenes excelentes de ...desfiles, trenes blindados, aviones, formaciones perfectas de soldados, etc, imitando a las fotografías alemanas que también utilizaban los clichés para demostrar su poderío bélico. De la misma forma, los ingleses ponen a trabajar a sus soldados en misiones fotográficas, y envían a los periódicos todo tipo de imágenes sobre el frente, pero convenientemente censuradas. En ellas se muestra, sobre todo, la destrucción de monumentos civiles y religiosos en Francia y se intenta demostrar con las imágenes que el esfuerzo bélico es un esfuerzo común tanto de los militares como de los civiles.

Varias son las reflexiones que pueden hacerse al hilo de la utilización de la fotografía en la Primera Guerra Mundial, y que nos servirán de guías en las consideraciones que debemos hacer en los próximos capítulos de esta investigación:

---

[18] J. Borgé y N. Viasnoff: *Op. cit.* Pág. 35.

1. El temor a la capacidad testimonial de la fotografía que manifestaron los militares de todos los países combatientes.

2. La capacidad de la censura para manipular la supuesta "objetividad" del medio fotográfico, aprovechando precisamente su fuerte carácter testimonial y la credibilidad que le otorga el lector a las fotografías publicadas.

3. Por ende, la capacidad propagandística de la fotografía, que consiguió -según analiza J. R. Esparza- lo que algunos autores han llamado la "democratización del sujeto": sólo los protagonistas del esfuerzo bélico podían encontrarse en las fotos que publicaban los periódicos: *"Las imágenes no reflejaban los motines, ni las actividades de los grupos pacifistas, al igual que los muertos"* [19].

4. El poder de la fotografía para convertirse en testimonio histórico: después de 1917, los americanos inundan los periódicos europeos con excelentes documentos gráficos, que relatan los acontecimientos de esta guerra día a día y sin censura. Fotos de horrores, de muertos e inválidos que antes de 1915 habían sido prohibidas por la desmoralización que podrían ocasionar a los combatientes y a sus familiares.

5. Esta fotos de acción no habían sido tomadas por los soldados de la cámara enviados por los servicios militares de propaganda. Las mejores se encontraban en los archivos privados de los combatientes anónimos, que habían llevado en sus mochilas, junto a su equipo militar, la pequeña y práctica *Kodak Vest Pocket*, que -no casualmente- había salido a la venta en el mercado americano con un atractivo "slogan" publicitario: *"el aparato ideal de los señores oficiales..."* [20].

---

[19] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 90.

[20] Citado por Borgé y Viasnoff: *Op. cit.* Pág. 35.

7.3.-LA REVOLUCION SOVIETICA Y EL PERIODISMO GRAFICO.

El fotoperiodismo perdió una excelente oportunidad de consolidarse durante la Primera Guerra Mundial por las causas que hemos descrito en el epígrafe anterior. Sin embargo, otro gran acontecimiento histórico, paralelo en el tiempo, será el hecho más determinante en el desarrollo de la imagen informativa en el primer cuarto del siglo XX: nos referimos a la revolución soviética. La escuela cinematográfica soviética es considerada, sin ninguna duda, tanto en el terreno teórico como en el práctico, como el gran revulsivo para el desarrollo del lenguaje cinematográfico, tras los grandes avances puestos en práctica por el norteamericano David W. Griffith. Pese a que las causas son similares, pocos autores reivindican, sin embargo, el papel jugado por la revolución de octubre de 1917 en el campo de la fotografía informativa[21].

No es disparatado suponer que la principal de esas causas comunes fuera precisamente la capacidad de los medios de comunicación visuales (el cine y la fotografía) para "despertar" y concienciar ideológicamente a un pueblo multirracial, disperso en extensiones territoriales inmensas y que, además de usar una amplia variedad de lenguas distintas, era mayoritariamente analfabeto. Por ello, la fotografía documental adquiere muy pronto una importancia desmesurada, como medio de información y propaganda, en los movimientos revolucionarios de 1917, en la conformación de la futura Unión Soviética y en el desarrollo de las guerras civiles que tuvieron lugar entre esa fecha y 1921. Lenin advertiría muy pronto el papel que la fotografía y el cine podían jugar como factores decisivos en la construcción del "nuevo Estado" y en la formación revolucionaria de las masas. Son bien conocidos sus textos y sus reflexiones al respecto y, también, las decisiones políticas para apoyar el desarrollo de estos dos medios: nacionalización de la industria del cine, creación del Instituto Universitario Superior de Fotografía, en Petrogrado, y creación del Instituto Estatal de la Cinematografía, en Moscú. Tres

[21] Sólo conocemos dos autores que se detengan, como nosotros, en este importante aspecto: J.R. Esparza: *Op. cit.* epígrafe 2.3; y Rosalind Sartori: *La fotografía y el estado en el periodo de entreguerras: la Unión Soviética*. Págs. 129 y siguientes, en Lemagny y Rouillé: *Op. cit.*

tempranas decisiones tomadas en 1919 y sin parangón ninguno en Occidente[22].

Decisiones políticas que estaban indudablemente muy vinculadas a los manifiestos de las vanguardias artísticas y culturales. La fotografía era símbolo de progreso y de modernidad. La maquinaria fotográfica y la "objetividad" de sus lentes eran hijos de la industria y se situaban muy cercanos al sentimiento constructivista de las vanguardias revolucionarias. Además, tampoco se olvidaba -desde el punto de vista de las autoridades educativas- la necesidad de una auténtica formación y alfabetización icónica de las masas que conformaban el proletariado, pues claramente la comunicación escrita -por las razones de multilingüismo antes descritas- no podía cumplir un papel efectivo. Tal como señala Rosalind Sartori, citando textos de diferentes revistas soviéticas (*Sovietskoe Foto* y *Proletarskoe Foto*), las manifestaciones de los artistas y de las autoridades eran, en este sentido, muy concluyentes. Así, a modo de ejemplo, se puede citar uno de los manifiestos sobre el arte de la fotografía más agresivo contra la comunicación escrita y contra la tradición pictórica no vanguardista: *"Cada chiquillo fotógrafo es un soldado en el combate contra los académicos del caballete, y cada pequeño reportero objetivista tiene en la punta de su pluma la muerte de las bellas letras"*. O, la declaración del Comisario del Pueblo para la Educación, Lunatcharski, publicada en el primer número de la citada revista *Sovietskoe Foto*: *"Cada ciudadano progresista ha de tener no sólo un reloj, sino también una máquina fotográfica. Con el mismo derecho que la educación general, tendremos en la Unión Soviética una educación fotográfica, lo que será mucho antes de lo que esperan los escépticos"* [23].

Por otra parte, al igual que fueron enviados al frente multitud de operadores cinematográficos para filmar los diversos acontecimientos -que hacían al tiempo labores de propaganda con la proyección de los famosos cortometrajes llamados "agitki"-,

---

[22] Estas escuelas e institutos universitarios fueron los primeros del mundo dedicados a estas enseñanzas. Por otro lado, Lenin dejó claramente expresada su filosofía sobre el cine y la fotografía en sus ya conocidas palabras: *"Entre todas las artes, para nosotros el cine es la más importante"* o *"La historia está muy bien escrita a través del objetivo. Es clara y comprensible. Ningún pintor es capaz de reproducir sobre tela lo que el aparato fotográfico ve"*.

[23] Rosalind Sartori: *Op. cit.* Pág. 129.

numerosos reporteros gráficos fueron reclutados, como "fotógrafos corresponsales", entre los campesinos, estudiantes y trabajadores afines a la revolución, bajo una red bien organizada desde la Comisión de Educación del Pueblo[24]. Al tiempo, en las fábricas, en las minas y en las escuelas, los reporteros gráficos "estilizan" sus concepciones fotográficas para mostrar desde ángulos insospechados las imágenes que documenten la capacidad productiva del "nuevo Estado": la industrialización, sublimada como un movimiento dinámico de grandes y sombreadas diagonales; las filas cerradas de los mineros caminando hacia su trabajo; la audacia de los albañiles en difíciles y arriesgadas perspectivas en picado, etc. Toda una estética y armoniosa representación de la realidad que, sin embargo, no llegará a los diarios pues esta ingente labor del periodismo gráfico de los pioneros soviéticos se difundirá sobre todo mediante paneles colocados en las calles de la principales ciudades y en los patios de los complejos industriales. Fundamentalmente por dos razones: por un lado, la falta de medios técnicos en los primeros años de la revolución (papel y material sensible) y la inexistencia de periódicos que dispongan de suficientes medios para la reproducción fotográfica directa[25]; por otro, una evidente concepción propagandística del cartel y del periódico mural como armas más eficaces que la prensa escrita para cumplir su misión de informar sobre la revolución y construir la educación popular.

Para J. R. Esparza, son dos los rasgos que caracterizan la fotografía soviética en la primera etapa revolucionaria: por un lado, la ruptura con las tendencias estéticas imperantes en el resto de los países europeos y la defensa de las posiciones constructivistas

---

[24] Los "agitki", trenes de propaganda cinematográfica que viajaban por toda la URSS, fueron una verdadera escuela de formación de documentalistas. Dziga Vertov y otros muchos realizadores soviéticos comenzaron su carrera en ellos. Ver A. Medvedkin: *El cine como propaganda política: 294 días sobre ruedas*. Siglo XIX. Buenos Aires, 1973.

[25] Pese al caso pionero citado en la Nota 3 de este capítulo, la penuria de medios técnicos en la primitiva URSS sólo era comparable a la penuria de profesionales, al haber emigrado muchos fotógrafos, periodistas y cineastas en los primeros días de la revolución. El caso del cine era similar al de la prensa. Recuérdese, sin ir más lejos, algunos de los famosos experimentos de Vladimir Kulechov (los "films sin celuloide" realizados no tanto como experimentación pura sino forzada por la escasez de material virgen) o las palabras de Pudovkin, referidas al Instituto Estatal de la Cinematografía y a su penuria de medios: *"Allí no se hacía cine, se estudiaba el cine"*.

de polifacético Alexander Rodchenko; por otro, la aparición del protagonista colectivo de la fotografía frente al héroe individual de etapas anteriores. Sin quitarle la razón al autor vasco, en nuestra opinión es necesario realizar dos matizaciones a su correcto razonamiento: en primer lugar, un rasgo que creemos que olvida en su planteamiento, la influencia de la escuela documentalista del cineasta y teórico Dziga Vertov (Kino-Pravda o Kino-Glasst) en muchos de los más importantes reporteros soviéticos, que recorrieron el país fotografiando las fábricas, las grandes obras civiles, los campesinos y cualquier detalle de la vida cotidiana, como Max Alpert y Semjon Fridland; en segundo lugar, y paralelamente, que tanto el constructivismo de Rodchenko, como la aparición del sujeto colectivo como protagonista, son concepciones ya anunciadas por los cineastas de la escuela soviética, por lo que es de justicia señalar -siempre que se habla de estos asuntos- la ósmosis creativa que existía entre los "cinematografistas" y los fotógrafos de esa época.

En cualquier caso, y por esa influencia de la escuela de Vertov, los fotógrafos soviéticos realizan su trabajo como elemento de la propaganda institucional intentando con ello *"proporcionar al pueblo una imagen auténtica y fiel de la sociedad soviética"* [26]. Un ejemplo claro, citado por esta misma autora, lo constituye el reportaje "Un día en la vida de los Filipov", publicado inicialmente en una revista austriaca y ofrecido con posterioridad a otras publicaciones occidentales con el fin de exportar la propaganda gráfica. Una propaganda basada también, como hemos señalado, en las concepciones de las vanguardias artísticas que cambia los modos y maneras de hacer del fotoperiodismo tradicional. Aunque enseguida, a la muerte de Lenin, las consignas de Stalin sobre los medios gráficos como potentes armas de agitación de masas, se llevarán ferozmente a la práctica. Como muy bien comenta J. R. Esparza:

> *"El enfoque de la presentación fotográfica cambia radicalmente a partir de ese momento. Ya no se trata de mostrar las grandes obras ni la inmensidad de las naves de las fábricas, sino al dominador de la máquina, al obrero que hace aumentar las cuotas de producción, al nuevo héroe socialista. Consecuentemente, y aplicando las prácticas de Rodchenko, el encuadre se invierte y el obrero es*

[26] Rosalind Sartori: *Op. cit.* Pág. 131.

presentado en la foto en primer plano, muchas veces de abajo a arriba, para hacer que su tamaño en la imagen sea mayor que el de la máquina, a la cual domina. El forzamiento de la perspectiva engrandece al obrero ante la máquina dominada"[27].

Y con el nuevo héroe engrandecido aparece el realismo socialista, tanto en el cine, en la fotografía, como en el resto de las artes. Pero si en el cine y en las Bellas Artes las consecuencias fueron realmente trágicas y desgraciadas, obligando a los cineastas a renunciar a sus principios formalistas y a realizar películas hagiográficas de los grandes héroes de la revolución y trastocando definitivamente las ambiciones vanguardistas de muchos literatos, pintores, escultores y arquitectos[28], la fotografía "stalinista" o el periodo del realismo socialista en la fotografía, al margen de otras consideraciones éticas o políticas, significó un nuevo retraso estilístico en el desarrollo de la fotografía documental. Las imágenes grandilocuentes, ciertamente ciegas a la realidad social, volvían a sus orígenes y se confeccionaban paradójicamente siguiendo las mismas normas estéticas de la pintura, contra las que se habían revelado con tanta fuerza en 1917.

---

[27] J.R. Esparza: *Op. cit.* Págs. 96 y 97.

[28] Los traumáticos suicidios de intelectuales como Maiakovski o Esenin son significativos del ambiente represor de la época stalinista. M. Vázquez Montalbán resume perfectamente, en una sola frase, la hecatombe artística y cultural que se produjo en esta etapa: *"Si la parálisis en todas las artes resultó patética, en el caso del cine alcanzó niveles esperpénticos"* (ver Manuel Vázquez Montalbán: *Moscú de la revolución.* Planeta. Barcelona, 1990).

7.4.-LA RENOVACION TECNOLOGICA: EL 24 X 36 Y LOS FLASHES.

Durante los primeros veinte años del siglo, siguiendo la tradición decimonónica, los reporteros fotógrafos trabajaban con una variada gama de formatos y aparatos fotográficos. Como vimos en el capítulo anterior, los profesionales se decantaron por las cámaras de cajón de placas en aras de la calidad de los formatos grandes frente a los pequeños que se reservaban para los aficionados. Así, las diferentes firmas francesas y alemanas (Suter, Ernemann, Zeiss, Krauss, Goerz, Nettel, Gaumont, etc.) surtían de pesadas cámaras de cajón a los pioneros del reportaje periodístico. Los formatos (desde el pequeño 9 x 12 cm., hasta el monumental 13 x 18 cm.) eran también muy variados y las cámaras de madera, recubiertas de marroquinería, llegaban a pesar entre 750 gramos y 4 kilos cuando portaban 18 ó 20 placas de película de celuloide. Por su parte, Kodak - con la cámara de película en rollo, que debía enviarse sin descargar a la casa fabricante para su revelado, y con la ya citada Kodak Vest Pocket- apostaba ya decididamente por la comodidad y el poco peso, pese a la pérdida de calidad que podía suponer, ya que este aspecto importaba menos a los aficionados que se decidían por ellas.

Sin embargo, la revolución de los pequeños formatos periodísticos se estaba gestando ya en Alemania al final del siglo XIX. Oscar Barnack, un ingeniero de la casa Leitz, preocupado por fabricar un tipo de cámara en miniatura para sustituir en los rodajes cinematográficos al fotómetro, revolucionaría el mundo de la fotografía periodística. En principio, la cámara Leica estaba equipada con un obturador que funcionaba a la misma velocidad que el de las cámaras de cine, y que permitía al operador realizar unas cuantas exposiciones con la misma película que estaba utilizando en el rodaje, probando los diferentes diafragmas y con la iluminación preparada para la escena. El fragmento de película era revelado inmediatamente y de esa forma se conocía la exposición más correcta para continuar con el rodaje cinematográfico. Pero Barnack vio enseguida posibilidades añadidas a su invento, al advertir que las emulsiones utilizadas en el cine resistían muy bien las ampliaciones. Tanto el cine como la fotografía aceptarían la propuesta de Barnack de un formato único y universal: el 24 x 36 sobre película de 35 m.m. Así, la antigua Leica pasó a disponer de un obturador planofocal de velocidad variable y un visor directo para controlar el encuadre. Con la construcción de unos cuantos prototipos totalmente

metálicos (Ur Leica), en 1913, se realizaron las primeras pruebas retratando escenas callejeras de las movilizaciones de 1914. Las excelentes fotos resultantes anunciaban ya un estilo ("las fotos Leica") que se impondría en el fotoperiodismo moderno y que contiene ya los rasgos de lo que ahora llamamos fotografías de reportaje. A partir de 1925, las cámaras Leica saldrían al mercado fotográfico imponiendo el formato 24 x 36 y constituyéndose en la cámara imprescindible para el reportero que no hubiera optado por la maquinaria "reflex", más pesada y más ruidosa, pero también de más rápido y cómodo manejo.

Al tiempo, en 1929, aparece la Rolleiflex 6 x 6 cm. de dos objetivos, concebida en principio para los aficionados pero que es utilizada también con bastante profusión por los fotógrafos acostumbrados a las cámaras de cajón. Frente a la Leica, la Rollei posee dos grandes inconvenientes: su mayor tamaño y su escasa discreción, pues como todas las "reflex" el ruido de los espejos advierte enseguida de su presencia.

De formato intermedio entre ambas, pero de simultánea aparición en el mercado, la otra cámara revolucionaria de este periodo de la historia de la fotografía es la Ermanox. Adoptando un formato de 4,5 x 6 cm, la Ermanox poseía una importante ventaja: su objetivo Ernostar, el de más alta luminosidad (f: 2) de la época. Con este objetivo era posible fotografiar sujetos en interiores, escenas nocturnas y sujetos iluminados con luz artificial normal. Esta cámara, que será utilizada como veremos por el artífice del fotoperiodismo moderno, Erich Salomon, utilizaba película de alta sensibilidad, pero tenía una desventaja sobre sus dos coetáneas: se trataba de una cámara de placas y su manejo era más lento y engorroso que el de las cámaras de película flexible en rollo.

Excepto la Ermanox, todas las cámaras y películas utilizadas en esta época se encontraban con un obstáculo insalvable: el trabajo fotográfico estaba en función de la luz natural existente; cuando ésta no era suficiente, el único consuelo era la resignación. Sin embargo, como hemos visto antes, ya a principios de siglo Jacob A. Riis utilizó luz de magnesio para iluminar las escenas callejeras de los barrios bajos de New York. El magnesio, altamente inflamable cuando se le somete a un chispazo eléctrico, emitía una masa de luz instantánea que permitía la toma al impresionar las placas fotográficas. La

dificultades para controlar esta técnica, su peligrosidad, los olores que emitían y la poca calidad estética de las fotografías obtenidas con ella, impidieron la popularización de este sistema que fue utilizado por muy pocos reporteros. No obstante, a partir de 1925, con el invento de Paul Vierköter (un flash de lámpara de mezcla gaseosa) y con el de Ostermeier (una lámina metálica que permitía ganar en poder de reflexión a la lámpara del flash) la iluminación artificial fue adoptada de inmediato por muchos fotógrafos. Este primitivo flash, el Vacu-Blitz, se estrenó en EEUU captando -según Susperregui- *"una fotografía histórica: el presidente Hoover firmando la ley de amparo para los desempleados"* [29].

Son varios los motivos de reflexión que nos impone esta pequeña y sintética revisión de la renovación tecnológica que se produce alrededor de los años 30 de nuestro siglo:

1. La posibilidad de la aparición del fotoperiodismo moderno, gracias a la discreción de las nuevos aparatos miniatura: "la cámara sincera", que estudiaremos en el epígrafe siguiente.

2. La capacidad de la luz del flash para "revelar" y "descubrir" una realidad escondida y desconocida para el fotógrafo en el momento de realizar su toma.

3. Las consecuencias de la utilización de la película en rollo por los reporteros fotográficos: las imágenes que se publican en los periódicos ya no son escenas aisladas que logran continuidad por la aportación de los textos; ahora, la continuidad la puede aportar la fotografía, como señala Colin Osman: *"... El rollo de 35 mm. y treinta y seis vistas era la continuidad. Se tendía ahora a un conjunto de imágenes tomadas por un mismo fotógrafo y presentando el mismo estilo"*

4. Al mismo tiempo, la película de pequeño formato obligaba a los confeccionadores a respetar el encuadre elegido por el fotoperiodista, aunque paralelamente

[29] J.M. Susperregui: *Op. cit.* Pág. 83. Todos los datos referidos a la evolución del flash han sido recogidos de este autor.

disponían también de mayores posibilidades para modernizar la compaginación de la página gráfica. Recurrimos de nuevo a Osman, que lo explica de esta manera: *"Además, el compaginador recortaba menos las imágenes, porque la película de 35 mm. de grano menos fino que las placas exigía ser utilizada en toda su superficie. El encuadre elegido por el reportero se volvía pues más digno de respeto. Por otra parte, el compaginador, disponiendo ahora de más imágenes, jugaba con su comparación y continuidad"* [30].

[30] Colin Osman: *La fotografía segura de sí misma (1930-1950)*. Pág. 166. En Lemagny y Rouillé: *Op. cit.*

7.5.-LA CAMARA CANDIDA: EL NACIMIENTO DEL FOTOPERIODISMO MODERNO.

Como hemos visto en un epígrafe anterior, las ideas que guiaron inicialmente a los fotógrafos de la revolución soviética tendrán una repercusión inmediata en la trasformación del periodismo gráfico en Europa y, sobre todo, en la Alemania de la república de Weimar. Los conceptos de "nueva objetividad" y "nueva visión" aparecen no sólo en el terreno de la fotografía informativa sino incluso en el campo artístico[31]: la búsqueda de la representación de los sujetos de manera precisa es una constante en los fotógrafos documentales o artísticos. Además, en la década de los veinte se fundan en Alemania los principales semanarios ilustrados: el *Müchner Illustrierte Presse*, en 1923, que se convierte en el líder por sus millonarias tiradas y por su bajo precio; el *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, en 1921, que representa los intereses del partido comunista alemán; y el *Illustrierte Beobachter*, de tendencia nacionalsocialista y fundado en 1926. Todos estos semanarios concibieron la información gráfica de una forma distinta. La fotos ya estaban capacitadas para contar historias dependiendo en menor medida del texto, que se convertía en mero acompañante. Un estilo que supuso también una activa colaboración entre periodistas y fotógrafos, como describe Newhall: *"Una idea podía ser presentada por cualquiera de ellos en un plano global. El fotógrafo no sólo se sentía libre para cubrir el tema como lo creyera adecuado, sino que se esperaba que así lo hiciera (...) Se aplicaba un gran cuidado en los epígrafes o líneas de texto acompañantes a cada foto: sus palabras eran elegidas para explicar o iluminar esa foto y no para repetir su contenido"* [32]. Una atractiva reflexión que nos servirá también, en próximos capítulos, para analizar la simbiosis texto-foto en el fotoperiodismo moderno.

No obstante, será la llegada de una nueva generación de fotógrafos -ejemplificada en la ya famosa figura del Doctor Salomon y su "candic camera"- la que, junto a la aparición de esos nuevos medios, configure definitivamente la revolución ocasionada en

---

[31] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 99. El autor analiza también la influencia de la Bahauss y otros movimientos artísticos en la fotografía de reportaje.

[32] Beaumont Newhall: *Historia de la fotografía*. Pág. 259. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

el uso informativo de la fotografía. Poco se puede decir que no se haya repetido hasta la saciedad de la importancia de este doctor en Derecho, que accede a la fotografía de prensa de una forma tan casual como curiosa: cuando llega a la redacción de un periódico berlinés para relatar los destrozos de una tormenta y vender una fotografía de ese acontecimiento, que previamente ha comprado a un fotógrafo ambulante; así descubre el interés de los editores en la fotografía, pues valoran económicamente la que el llevaba como ilustración a su relato mucho mejor que su artículo.

Salomon compra entonces una cámara Ermanox, provista -como antes hemos visto- de un objetivo luminoso. La tenacidad de este abogado no tenía límites: fotografía un juicio, rompiendo la prohibición imperante; accede a las reuniones de la alta burguesía y se codea con los políticos, a los que retrata desde todos los ángulos posibles. Sus sujetos son siempre personajes famosos, financieros, artistas, literatos, etc. En su afán de novedad, llegó a esconder su cámara en una biblia para fotografiar el féretro de un cardenal muerto. Y es famosa su foto de Aristide Briand junto a otros políticos intentando descubrir dónde se ha situado el doctor Salomon para inmortalizar esa reunión. Como irónicamente comentaban los políticos de la época, su presencia era imprescindible; podía organizarse una conferencia sin ministros, pero no sin el doctor Salomon, al que era necesario esperar porque sino el público pensaría, al no ver sus fotos publicadas en la prensa, que la reunión no había tenido demasiada importancia. En cualquier caso, cualquiera de los autores ya citados en este capítulo han narrado minuciosamente el anecdotario personal de este fotógrafo revolucionario.

Para nosotros, desde la perspectiva del tema central de este trabajo, su importancia radica en las reflexiones que nos provoca su nueva manera de concebir el periodismo gráfico. Así, sintetizando la aportaciones de Salomon al moderno fotoperiodismo, podríamos valorar los siguientes aspectos:

1. Su capacidad para aprovechar hasta el límite las posibilidades tecnológicas de las nuevas cámaras miniatura.

2. El acceso del reportero gráfico a los salones de la política y de la alta burguesía, vetados hasta la aparición en escena de Salomon.

3. Su utilización discreta y eficaz de la herramienta del periodista gráfico para retratar -con espontaneidad y sin que el sujeto lo advirtiera- la auténtica "realidad" de los acontecimientos.

4. La aportación de un nuevo estilo informativo, que fue denominado "cámara sincera" por el director de la revista londinense *The Graphic* , para resaltar precisamente esa espontaneidad y esa sinceridad de la nueva concepción de la fotografía informativa.

5. Su capacidad para abordar los temas sensacionalistas que conectaban con el público al descubrirles una realidad desconocida y exótica (el interior casino de Montecarlo, nunca fotografiado con anterioridad; el féretro del cardenal; la Segunda Conferencia de la Haya, etc.)

6. Su forma rápida de actuar, que pronostica lo que será en el futuro la profesión del reportero gráfico.

7. Su propuesta de que todo es "fotografiable" y que no existen limitaciones técnicas para un reportero hábil, con imaginación y talento.

8. Su influencia en una importante generación de fotógrafos de prensa que, de la mano de la nueva figura de los editores gráficos alemanes -Kurt Korf, en el *Berliner Illustrierte*, y Stephan Lorant, en el *Münchner Illustrierte*-, revolucionarán totalmente el fotoperiodismo, y entre los cuales merece la pena citar a Hans Baumann, que firmaba sus fotos con el seudónimo de Félix H. Man, y que obtuvo una gran popularidad por sus reportajes sobre temas deportivos, parques de atracciones, etc. A Man, junto con el editor Lorant, se le puede considerar el verdadero padre del fotoperiodismo popular, aunque su trabajo más importante, publicado en el *Münchner*, fue un reportaje sobre el dictador italiano Benito Mussolini.

La diáspora provocada en el periodismo alemán con la llegada de Hítler al poder, comparable a la que tuvo lugar en otros terrenos artísticos e intelectuales, desmembró completamente estos equipos de fotógrafos y editores y acabó con la libertad de la mayoría

de las publicaciones descritas. Afortunadamente, la influencia de estas revistas en otras publicaciones del continente europeo había sido grande, por lo que pronto muchas otras toman el relevo: *Vu*, en Francia, y el *Illustrated London News*, en Gran Bretaña, donde continuaran trabajando Stefan Lorant y Félix H. Man. En EEUU, muy pronto también una famosa revista -muy influenciada por las citadas antes- iniciará una nueva época del periodismo gráfico: *Life*.

7.6.- *LIFE* Y LA EPOCA DE LOS GRANDES DINOSAURIOS GRAFICOS.

> *"Ver la vida; ver el mundo; ser testigos de los grandes acontecimientos; observar el semblante del pobre y el gesto del orgulloso; ver cosas extrañas, máquinas, ejércitos, multitudes, sombras en la jungla y en la luna; ver la obra del hombre, sus pinturas, torres y descubrimientos; ver cosas a muchas millas de distancia; cosas ocultas detrás de los muros y en el interior de los aposentos, cosas peligrosas; las mujeres amadas por los hombres y los niños que han tenido, ver y complacerse en ver; ver y asombrarse; ver y aprender"* [33].

Con este manifiesto, Henry H. Luce, el propietario de la empresa Time Inc. y fundador de la revista *Life* en 1936, expresó claramente cual iba a ser la filosofía informativa de su nueva y revolucionaria publicación: la extraordinaria aventura de "ver y creer en lo que se veía". Las influencias de los fotógrafos estudiados en epígrafes anteriores habían calado hondo en el empresario americano. Hoy día, más de cincuenta años después y, sobre todo, en el contexto de nuestra investigación, las palabras de Luce pueden resultar tan explosivas como manipuladoras. Nuestra intención es demostrar precisamente que, pese a la fe que seguimos poniendo en una fotografía, este medio no es ese paradigma de la objetividad que proponía el editor de *Life*. Sin embargo, sus reflexiones resultan estremecedoramente reveladoras de lo que -a partir de la aparición de esa revista- significó el fotoperiodismo en el terreno de la comunicación social. Ver y complacerse en ver; ver y asombrarse de poder ver lo que nos es desconocido, lo lejano, lo exótico, lo humano, lo cercano; ver en definitiva el mundo y convertirse, al ver, en protagonistas de lo que nos cuentan. Algo que la prensa anterior no había logrado conseguir, pese a sus desesperados intentos por hacerlo desde la invención de la fotografía, como venimos estudiando en los capítulos precedentes.

Life no era, lo hemos visto, la primera revista norteamericana enteramente compuesta de fotografías, pero si fue la que implantó definitivamente un estilo, que ya

---

[33] Henry H. Luce. Manifiesto publicado en el primer número de la revista *Life* (9 de noviembre de 1936). Hemos utilizado aquí la traducción de J.M. Susperregui (*Op. cit.* Pág. 269), pero este texto es reproducido por casi todos los historiadores.

anunciaban las otras publicaciones citadas. Y también la que consiguió popularizar, por su gran éxito, este nuevo estilo: el relatar las historias fundamentalmente con una base gráfica. Probablemente, como sostiene Freund, las influencias periodísticas no fueron las únicas que estuvieron presentes en la idea del editor norteamericano y en la mente de los muchos lectores que apoyaron desde el primer número a *Life*. También el cine, que ya había superado distintas fases en su desarrollo, que era el medio de comunicación de masas por excelencia y que, en ese momento se encontraba en su época dorada, es un factor a tener muy en cuenta en este progresivo proceso de familiarización con la imagen y de educación de la mirada.

Por decirlo de forma más ampulosa, con la revista *Life* no sólo se concreta la idea que flotaba en el aire sobre las posibilidades informativas de la fotografía desde sus comienzos -y que ha sido el hilo conductor de la parte histórica de nuestro trabajo- sino que, con esa concreción y con el clímax artístico y comercial que está alcanzado el cine, la humanidad entra en una nueva etapa: en un universo "irreal", donde lo real se presenta fragmentado; en un universo "distinto" donde los problemas de la realidad se esconden bajo la "falsa" apariencia de la imagen; en un universo "nuevo" donde la experiencia queda sustituida por su reflejo -por su doble-, en la pantalla cinematográfica o en el papel "couché" de los grandes semanarios ilustrados. Sólo queda, para conformar definitivamente ese nuevo panorama icónico de la realidad, que aparezca y se popularice la televisión, que en esa época aún estaba en fase de experimentación. Pero, volviendo al asunto que nos ocupa, la utilización informativa que la revista de Luce hará de la fotografía es un modo de certificar y hacer creer que una experiencia humana es real y que ha sido captada para ser acercada y ofrecida al público lector; pero también es, sin duda, por las características del medio fotográfico, una forma de rechazar esos visos de realidad, pues toda fotografía convierte la experiencia en una imagen (otra "realidad" distinta) y en un recuerdo congelado de la vida. Volveremos evidentemente a reflexionar sobre estos asuntos en los capítulos siguientes, tras estudiar ahora otros aspectos históricos del desarrollo del fotoperiodismo moderno.

No resulta fácil acometer una sucinta descripción de la revista *Life* cuando ya se ha hablado y publicado tanto sobre sus métodos de trabajo y sobre los brillantes fotógrafos

que en ella publicaron bajo la dirección e inspiración del que fue su editor gráfico durante los trece primeros años de existencia, el mítico Wilson Hicks: Margaret Bourke-White, Alfred Eisenstaed, Carl Mydans, Fritz Goro, William Eugene Smith, Cornell Capa, Berenice Abbot, Henri Cartier-Bresson, Dorothea Lange, Howard Sochurek, Leonard Mc Combe, entre otros muchos que conforman la élite de lo que fue la fotografía informativa y documental en la época de los grandes semanarios gráficos y cuyos conocidos nombres requerirían un estudio pormenorizado e individual. Por ello, remitimos al lector a los importantes estudios que sobre esta revista han sido publicados[34], para atender a otros aspectos que resultan de más interés para nuestro trabajo.

Así, como hemos hecho en epígrages anteriores, podemos ahora sacar algunas conclusiones de las aportaciones de la revista *Life* al desarrollo del periodismo gráfico:

1. La consolidación de la figura del editor gráfico (director del departamento de fotografía). A diferencia de los editores gráficos de las revistas alemanas antes citadas, el director gráfico de *Life* asume toda la responsabilidad informativa de la publicación. Es el auténtico director de la revista y ejerce sobre los fotógrafos una autoridad máxima[35], convirtiéndose en el inspirador de la filosofía informativa de la publicación.

---

[34] En nuestra opinión, dos son los textos fundamentales para conocer en profundidad la historia y los hitos periodísticos de la revista *Life*. Por un lado, el libro publicado por su editor gráfico, Wilson Hicks: *Words and Pictures*. Harper and Brothers. New York, 1952. Por otro, *Great Photographic Essays from Life*. Little, Brow and Company (Inc)/New York Graphic Society. Boston, 1978. En el primero, Hicks relata las técnicas organizativas de la revista y aporta datos del estilo de cada fotógrafo, explicando cómo planteaban cada reportaje y cómo se editaban posteriormente las fotografías. El segundo, con comentarios de Maitlan Edey y con una selección de fotos realizada por Constance Sullivan, es una excelente muestra de los más importantes reportajes gráficos publicados por *Life*, desde noviembre de 1936 a diciembre de 1971. También se pueden consultar los interesantes trabajos de: G. Freund: *Op. cit.* Págs. 123 a 135; J.R. Esparza: *Op, cit.* Págs 106 a 111; C. Osman: *Op. cit.* Págs. 168 a 171; J.M. Susperregui: *Op. cit.* Págs 268 a 284; B. Newhall: *Op. cit.* Págs. 260 a 264; Borgé y Viasnoff: *Op. cit.* Págs 81 a 118; etc.

[35] La autoridad del editor gráfico pronto chocó con la personalidad de los fotógrafos. Resultan bien conocidos los enfrentamientos de algunos de ellos con su director; quizá el más importante fuera el de Eugéne Smith, que abandonó la revista durante un tiempo para retornar más tarde. La falta de entendimiento de Smith con Hicks está muy bien relatada, en palabras del fotógrafo, en la entrevista recogida por Paul Hill y Thomas Cooper: *Diálogo con la fotografía*. Páginas 235 a 261. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

2. La consolidación del director artístico (jefe del departamento de diseño) que en contacto directo con el editor gráfico inspira la línea de compaginación de la publicación, imprimiendo un sello diferenciador a la revista basado en la importancia que se le da al aparato gráfico sobre el verbal.

3. La estructuración de la revista en departamentos autónomos, cada uno de ellos dedicado a una especialidad concreta y la utilización de los servicios gráficos de las mejores agencias de fotógrafos de la época. Así, *Life*, además de contar con la excelente plantilla de fotógrafos que antes hemos citado, dispone de las fotos realizadas por los mejores reporteros del mundo, que se asocian -como luego veremos- en las agencias gráficas.

4. La consolidación de la prensa familiar, educativa, de divulgación y no escandalosa. Un tipo de prensa gráfica semanal que triunfará entre 1950 y 1970 en todo el mundo, con características propias en cada país pero con un estilo común. En este sentido, es importante la reflexión que realiza Freund: *"El mundo que se refleja en Life estaba lleno de luces con escasas sombras. En suma, era un pseudomundo que inspiraba falsas esperanzas a las masas. Pero también es cierto que vulgarizó las ciencias, abrió ventanas hacia mundos por entonces desconocidos y contribuyó a que se conociera el arte (...) Luce era un patriota ardiente: en sus revistas el nacionalismo norteamericano tuvo un papel protagonista. La gran mayoría de las demás revistas se fabricaban siguiendo el mismo modelo, pero lo que daba tanta veracidad a Life era la utilización masiva de fotografías"* [36].

5. La creación y consolidación del "ensayo" fotográfico, un estilo interpretativo de la realidad que no sólo resultó de importancia capital para el periodismo gráfico, sino que también se imponía en esa época en el periodismo escrito. Este estilo, desarrollado por casi todos los fotógrafos de la revista, tuvo su ejemplarización más paradigmática en los reportajes de Eugéne Smith (*Nurse Midwife*, *Spanish Village*, publicados en 1951, o *Minamata*, de 1972). La filosofía de Smith, quien depositaba en la cámara una confianza

[36] G. Freund: *Op. cit.* Pág. 129.

extrema, se basaba en la honestidad y en la ética profesional del fotógrafo, que tenía la misión de interpretar la objetividad del medio que utilizaba con sus subjetividades personales: *"Tengo la certeza personal* -escribiría el fotógrafo- *de que todos los acontecimientos del mundo que causan grandes trastornos emocionales, tal como son las guerras, los disturbios, los desastres mineros, los incendios, la muerte de líderes (...) y otros semejantes, que tienden a liberar las emociones humanas, deberían ser fotografiados de una forma totalmente interpretativa. Bajo ninguna circunstancia debe intentarse recrear tal cual los sentimientos dominantes y los sucesos de esos momentos"* [37]. En definitiva, una filosofía del ensayo periodístico entendida como una sucesión de fotografías de un mismo acontecimiento que permitieran establecer los vínculos de sus protagonistas con los del público lector y obtener así unas conclusiones válidas.

6. Por último, la organización estructural de la revista, que no dejaba nada a la improvisación y en la que todo estaba calculado y planificado de antemano. Sin embargo, esta organización rígida no atentaba contra la agilidad informativa (ya anunciada años antes por Salomon): los fotógrafos de *Life* no sólo estaban presentes en todos los acontecimientos, sino que eran los mejor colocados en el lugar de los hechos y los primeros en publicar sus fotos. Baste una anécdota, relatada por Freund, para comprender la importancia de lo que señalamos para la historia del fotoperiodismo: *"El lunes 5 de febrero de 1965, 35 millones de norteamericanos (Life tiraba por esa época aproximadamente 7 millones de ejemplares) pudieron ver veintidós páginas y media dedicadas sobre los funerales de Winston Churchill. Esta realización necesitó diecisiete fotógrafos, más de cuarenta periodistas y técnicos, una docena de motoristas, dos helicópteros y un avión DC-8. Dos años antes, una documentalista ya había establecido la lista confidencial de todo lo que sucedería a la muerte de Winston Churchill: ceremonial, recorrido del cortejo (...) y, tan pronto cayó enfermo, se procedió a alquilar los puntos indicados (...) Tal como estaba previsto, el entierro se celebró en sábado (...) Cada fotógrafo se halla en su sitio (...) Hacía quince días que determinadas ventanas ya estaban alquiladas en tres casitas que daban al cementerio y 48 horas antes de que se anunciara la prohibición de hacer fotos, tres fotógrafos se hallaban apostados (...) Unos*

[37] W. Eugéne Smith: *Fotoperiodismo*. (Ver Prólogo 0.1).

motoristas llevan los carretes al aeropuerto donde espera un avión alquilado (...) habían transformado su interior en sala de redacción (...) Un cómodo laboratorio ocupaba la parte delantera del avión (...) una pequeña biblioteca que contiene los diez volúmenes de las obras de Churchill está a la disposición de los periodistas (...) El avión había despegado la víspera de New York (...) tardará ocho horas en hacer el recorrido de 8.500 millas que separan Londres de Chicago, donde se encuentra la imprenta de Life (...) Se van preparando página a página y cuando aparece el lago Michigan, a orillas de Chicago, el trabajo está terminado" [38].

Un sistema de trabajo que demuestra no sólo la capacidad de *Life* para adelantarse a sus competidores y, lo que es más importante, hasta a la incipiente televisión de la época, sino también la feliz etapa que está viviendo el periodismo gráfico en esos momentos. Pero que denuncia también, al mismo tiempo, el gigantismo de una empresa mastodóntica, que alcanzó la impresionante cifra de 8,6 millones de suscriptores. Tres factores que debemos analizar con más detalle para confeccionar un panorama de esta etapa del fotoperiodismo dominada, como señalábamos en el encabezamiento de este epígrafe, por los "grandes dinosaurios gráficos". Un periodo comprendido entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam, que puede considerarse sin temor a equivocarnos como la etapa dorada del fotoperiodismo. Una etapa en la que las revistas ilustradas modernas logran su mayor difusión por sus grandes tiradas y por su influencia entre los medios de comunicación: *Look*, *Collier's*, *Parade* y *Holiday*, entre otras, en EEUU; la ya anciana *Vu*, que reaparece tras la guerra, *Realités*, *Noir et Blanc*, *Paris Match* y *France Dimanche*, en Francia; la ya conocida *Blanco y Negro* y *La Gaceta Ilustrada*, en España; etc. Revistas sensacionalistas, poco conflictivas, amables y dirigidas a un público familiar que pretende olvidar los desastres y que, como señala Esparza, *"intentan reflejar el sentimiento popular de "un sólo mundo" desarrollado en Occidente, una respuesta comprensible a las divisiones impuestas por las guerras"* [39].

---

[38] G. Freund: *Op. cit.* Págs. 130 y 131.

[39] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 112.

En los años sesenta y sobre todo en los setenta, este panorama idílico comenzará a flaquear. Desde la muerte de *Collier's*, acaecida en 1957, hasta la hecatombe de *Life*, en 1972, estas mastodónticas revistas vivirán sus diferentes periodos de agonía. El concepto de reportaje fotográfico se irá renovando, buscando ahora menos el acontecimiento sensacional y el gran despliegue de medios para detenerse en la "fotonoticia" y en el reportaje psicológico (la reflexión sobre la vida cotidiana de las gentes). La fatídica fecha del 28 de diciembre de 1972, en la que se publica el último número de la revista *Life*, marca definitivamente la muerte de una forma de hacer en el periodismo gráfico moderno. Este acontecimiento, al que los periódicos, emisoras de radio y programas de televisión dedicaron mucho espacio, pues no en vano se trataba de la revista más importante del mundo, puede ser analizado desde muchos puntos de vista. Para algunos autores, la principal causa del fracaso del periodismo gráfico tipo *Life* es necesario buscarla en la competencia del otro gran medio visual: la televisión. No sólo porque la televisión se hace cada día más poderosa, más ágil, más informativa y más influyente, sino también porque los anunciantes consiguen, por precios similares, un mayor impacto publicitario, trasladando sus anuncios de las páginas de las revistas ilustradas a los programas televisivos. Otros señalan también las influencias de la reducción del precio de los viajes en avión y la expansión de la aviación comercial, que empequeñece el mundo permitiendo a las clases medias ver con sus propios ojos los paisajes exóticos que las revistas le proporcionaban semanalmente. También se propone a veces que, debido a la subida de los costes de estas publicaciones (papel, salarios, correo postal) y debido a sus mastodónticas estructuras empresariales, el declive fue meramente un problema de ajuste económico. Sin embargo, en nuestra opinión, como luego explicaremos con más calma, la causa fundamental de este fracaso se encontraría en la propia ambición que los editores habían depositado en su estilo y en la insuficiencia de la fotografía para resumir en imágenes la complejidad de un mundo que cambiaba vertiginosamente. Como apunta Szarkowski, en su introducción a una exposición fotográfica celebrada en el Museo de Arte Moderno de New York en 1978: *"Ninguna foto de Vietnam sirve como explicación ni como símbolo de tal enormidad"* [40].

[40] Citado por Eduardo Rodríguez Merchán: *Espejos y ventanas*. En revista *La Calle*. N° 109, de 28 de abril de 1980.

Las consecuencias del declive de este tipo de periodismo gráfico y su influencia en el periodismo posterior, deben ser tenidas muy en cuenta, pese a que la mayoría de ellas delaten curiosas y complejas paradojas que resultan, en ocasiones, muy complicadas de analizar:

1. Como los dinosaurios, estas publicaciones murieron por su propio gigantismo, por soberbio esplendor y por no haber sabido acoplarse al cambio que se estaba produciendo en la sociedad de los años sesenta.

2. La irrupción de la televisión en la sociedad de los años cincuenta benefició mucho, al principio, a este tipo de publicaciones, pues el público -que asiste impávido a la aparición del nuevo medio audiovisual- está, en esa época, deseoso de novedades y reclama con fuerza lo inédito, exige documentos brillantes y quiere ver imágenes de todo lo que acontece a su alrededor. La naciente televisión le abre aún más los ojos a este público y le convierte en más exigente con la información gráfica, potenciando la difusión de los grandes semanarios. Sin embargo, y paradójicamente, el desarrollo de la televisión será una de las causas en el destronamiento de esta publicaciones y acabará definitivamente con su reinado en el mundo de la comunicación visual.

3. Sin embargo, esta pérdida del favor del público, que acaba con las grandes revistas no termina definitivamente con el fotoperiodismo. Al contrario, potencia su desarrollo en varias direcciones, cuando las empresas se acoplan a los cambios y editan otro tipo de publicaciones. Aparecen así, los semanarios gráficos de información general ("news magazine"), que publican fotonoticias en color y blanco y negro y participan activamente en el resurgir de las agencias gráficas; las empresas reconvierten sus semanarios gráficos en revistas especializadas de periodicidad mensual (deportes, viajes, aficiones, etc.), en las que el reportaje gráfico reposado y psicológico tiene su especial desarrollo; se crean las revistas femeninas o "del corazón", que potencian un tipo de fotoperiodismo familiar y amable (casi siempre en color) en el que las "estrellas", los famosos y la nobleza se convierten en sus principales protagonistas; comienzan a editarse las publicaciones especializadas de "lujo", en las que el calificativo "para adultos" -gracias a la permisividad social- consigue su máximo esplendor y desarrolla un tipo de fotografía con la que se consiguen importantes logros; etc.

4. No obstante, y pese a que los factores señalados en el punto anterior son importantes, desde nuestra perspectiva de trabajo que se interesa sobre todo por el uso informativo de la fotografía, son otros dos aspectos los que adquieren capital interés:

4.1. Por un lado, la influencia de los grandes semanarios gráficos en el público lector, que se ha acostumbrado a la información por medio de imágenes y las reclama en las publicaciones que prefiere. Así, la influencia de este tipo de prensa va a ser decisiva en los periódicos diarios. A partir de los años cincuenta no es posible imaginarse ya un medio de comunicación impreso que pretenda convertirse en popular que mantenga un carácter libresco. Los diarios de todo el mundo, salvo las excepciones ya comentadas en el capítulo primero, incluyen la información gráfica como parte cada día más importante en el conjunto del diario y todos -aquí sin excepciones- desarrollan un tipo de compaginación y diseño (fragmentación, visualidad, recursos tipográficos) muy influido por la fotografía, por los diarios que la utilizan informativamente y por el estilo de las publicaciones "tipo *Life*".

4.2. Por otro lado, el declive de los grandes monstruos de la prensa gráfica semanal coincide también, paradójicamente, con el resurgir de las agencias gráficas. Por varias razones. Porque no todos los fotógrafos importantes aceptan trabajar directamente para las revistas que dominan el mercado. Porque se produce una especie de movimiento de liberación por parte de muchos fotógrafos que no aceptan esa conversión del mundo en espectáculo que proponían las políticas editoriales de las publicaciones tipo *Life* o *Look*. Se crean así, las "ligas" fotográficas, que apuestan decididamente por la fotografía de investigación al estilo de los antiguos documentalistas[41], pero también se fundan con criterios similares -y para nosotros es de mayor interés- las agencias fotográficas independientes, creadas por fotógrafos para la defensa de su trabajo y cuyo principal objetivo será comercializar las fotografías de sus miembros (la mayoría son cooperativas) y permitir que éstos trabajen con más libertad e independientemente de los rígidos criterios

[41] La más importante pudo ser la *Photo League*, de Nueva York, creada en 1936 por Sid Grossman y Sol Libsohn. Sus orientaciones políticas eran de izquierda y su objetivo, la denuncia de la injusticia social. Esta "liga" recuperó los archivos de Lewis Hine y organizó muchas exposiciones. W.E. Smith fue el presidente de esta organización en su última etapa. Datos de C. Osman: *Op. cit.* Pág. 208.

de los editores gráficos y los directores de las publicaciones. Pero también, porque se abren las perspectivas de los fotógrafos independientes, en un mundo cada día más "fotografiable", donde las censuras y limitaciones comienzan a desaparecer y donde cualquier joven reportero, con cierta experiencia y un poco de talento, puede triunfar, si se arriesga a ir a una guerra y su agencia, aunque sea pequeña, le respalda y le encuentra medios donde publicar su trabajo.

7.7.-LA FOTOGRAFIA DE PRENSA EN LA GUERRA.

"Crimea, Gettysburg, Afganistan, Ladysmith, Passchendaele, Spain, Stalingrad, Normandy, Korea, Suez, Congo, Bangladesh...; guerras, combates, batallas, armisticios, vencedores, víctimas, muertos, mutilados: los elementos permanentes del espectáculo inacabado, cambiante, calidoscópico. El espectáculo más próximo a nuestro tiempo, el más salvaje, el más brutal (...) ¿Es el tiempo la única razón de que la Guerra Civil americana nos parezca más lejana que la guerra de Vietnam? ¿No será que en las fotografías de aquella el espectáculo estaba sólo en los soldados, mientras que las que llegaban desde Vietnam se observaban claramente las implicaciones de la guerra sobre la población civil? Las fotos de la primera fueron vistas cuando ya había acabado: no hay ira, sólo el sentimiento de la inevitabilidad y la aceptación histórica. En la segunda, el público asiste día a día a los acontecimientos: las fotos son publicadas continuamente, el impacto se recibe inmediatamente, el reto de la inevitabilidad de la guerra se hace presente (...) La televisión ha podido sustituir a la revista ilustrada en su labor de documentar los hechos. Sin embargo, la fotografía liberada de esa labor se ha concentrado en las cualidades expresivas de la imagen (...) La fotografía, en su comparación con la televisión, tiene el poder único de su permanencia, de captar la quintaescencia del instante. (...) Es posible volver a verlas (...) Y una vez vistas, son inolvidables" [42].

Estos largos fragmentos del lúcido texto de Jorge Lewinski, nos permiten introducirnos en el análisis del papel jugado por la fotografía en los acontecimientos bélicos de los últimos cincuenta años. O, desde nuestra perspectiva de investigación, deberíamos hablar -con más propiedad- del papel jugado por los acontecimientos bélicos en el desarrollo y la evolución del fotoperiodismo y de la utilización informativa de la fotografía. Porque, si bien es verdad que la fotografía ha marcado la actitud de la sociedad frente a las guerras de una manera impensable en el siglo XIX (al considerar a los

[42] Jorge Lewinski: *The camera at war. War photography from 1848 to the present day.* Pág. 222. Chartwell Books, Inc/Octopus Books Limited. New Jersey/London, 1986.

fotógrafos bélicos verdaderos héroes de la comunicación periodística y al convertir la guerra en un auténtico espectáculo visual), también es cierto que las guerras han constituido el mejor banco de ensayos y experimentaciones para el fotoperiodismo moderno. Especialmente, la Guerra Civil española, a la que muchos autores señalan como la primera guerra propiamente fotográfica desde el punto de vista informativo: *"Con la guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. Las fotografías de la Primera Guerra Mundial sólo ilustraban marginalmente (...) A partir de este momento, en la historia de las comunicaciones, una nueva dimensión, con raras correspondencias, se coloca por encima de la realidad. A menudo a la 'belleza' del encuadre y a la 'perfección' de la fotografía corresponden el horror, el espanto y la muerte. Se abre de tal forma la época de la comunicación visual de masas. Nace con esas fotografías y se desarrolla hasta las 'guerras televisivas' (como la de Vietnam), construyendo un nuevo y poderoso terreno de participación, de emoción, de indignación y exaltación. Idéntico a la vida, pero encuadrado y 'montado'"* [43].

Como hemos hecho en epígrafes anteriores, obviaremos aquí el relatar el anecdotario de los fotógrafos míticos de la Guerra Civil española (entre ellos, Robert Capa, cuyas fotos fueron publicadas en todo el mundo y cuya muerte en la guerra de Indochina, elevó su figura -años más tarde- a la categoría de leyenda) para centrarnos en las consecuencias generales que la utilización informativa de la fotografía en nuestra Guerra Civil tuvo en el desarrollo del fotoperiodismo. Así, se pueden señalar los siguientes factores:

1. Que a partir de 1938, cuando las fotografías de Capa comienzan a publicarse en todo el mundo[44], la fotografía bélica va a ocupar un lugar de privilegio en le contexto del fotoperiodismo, transformando profundamente la concepción del reportaje fotográfico en la prensa: *"¿Qué es lo que cambia ahora con el reportaje de 'primera línea'. La*

---

[43] Furio Colombo: *Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España*, en Bienal de Venecia: *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939.* Pág. 17. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

[44] El primer reportaje de Robert Capa sobre la Guerra Civil española fue publicado en la revista londinense *Picture Post*, en 1938. Constaba de 17 fotografías, que fueron editadas por Stefan Lorant. Sobre este editor ver epígrafe 7.5, en el que estudiaremos su participación en el despegue de la prensa gráfica en la Alemania prehitleriana.

documentación se hace ahora más precisa y detallada (el tipo de armas, los pertrechos, el uniforme), disminuye la leyenda (piénsese en el general montado en un caballo que se encabrita entre el humo de los cañones, celebración estereotipada de miles de batallas), se ve mejor la muerte, se expresa con ruda inmediatez la propaganda (las fotografías fascistas), se crean símbolos nuevos, construidos con material tomado de la realidad (...) y se ven los ingredientes sociológicos (la gran participación de las mujeres en la zona republicana, la tupida presencia de los rostros de obreros y campesinos que no se convierten en soldados, ni siquiera vistiendo el uniforme)" [45].

2. Que esta transformación también es debida a la introducción de una nueva temática, desconocida para la fotografía bélica anterior a la de la Guerra Civil española: la población civil (su miseria, su dolor, su participación y las influencias de la contienda en la vida cotidiana de los españoles) se convertirá en un protagonista de la información gráfica tan importante o más que los propios ejércitos participantes.

3. Que, como señalaba Jorge Lewinski en el párrafo de la introducción, cuando la guerra se convierte en "visiva", cuando el impacto de la publicación diaria de la contienda llega al público lector, el "suceso" y el "acontecimiento" son vividos dos veces en dos universos muy separados entre sí: por un lado, el de la "verdadera" sangre y el de los "verdaderos" muertos; por otro, el de su imagen (su doble especular y fragmentado) en los periódicos y revistas[46].

4. Que ese segundo universo (el de la "realidad fragmentada" y visiva que llega a través de los medios al público) puede ser vivido emotiva o pasionalmente, cuando indigna o asombra al lector que también participa del esfuerzo bélico o cuando es utilizado propagandísticamente como efecto demostrativo de ese esfuerzo; pero también puede ser

---

[45] F. Colombo: *Op. cit.* Págs. 27 y 28.

[46] En este sentido es también muy lúcida la reflexión de Furio Colombo, cuando presenta la exposición de fotografías conmemorativas de la Guerra Civil: *"Con la serie de fotografías que sigue, se conmemoran dos grandes acontecimientos. Uno, el recuerdo de la guerra de España, símbolo de todas las luchas de liberación, de todas las esperanzas, de todas las desilusiones...El otro es el nacimiento de una serie paralela a la realidad, que es la 'comunicación visual de masas'".*

contemplado como mero recurso informativo, sin que su visión no vaya más allá de una visión precisa y analítica de los hechos narrados con las imágenes. Lo que nos obliga a distinguir, cuando se habla del reportaje periodístico bélico, entre la "guerra como motivo fotográfico informativo" y la "guerra como argumento ideológico y propagandístico".

Estas cuatro reflexiones serán retomadas en los capítulos siguientes, precisamente cuando analicemos la fotografía como "constructor" de la "realidad fragmentada" que nos ofrecen los medios de comunicación. Sin embargo, la última también nos es válida ahora para introducir la función que cumplió la fotografía de prensa durante la Segunda Guerra Mundial.

Aprendida ya la lección informativa con el uso de la fotografía de prensa durante la Guerra Civil española y con el recuerdo lejano de la mala utilización que de este medio se había realizado, como vimos, durante el desarrollo de la anterior guerra mundial, los mandos militares de los ejércitos contendientes en la segunda gran guerra se decantaron rápidamente por una decidida utilización propagandística de la imagen fotográfica. J. Borgé y N. Viasnoff describen minuciosamente como los diferentes servicios fotográficos de los ejércitos se prepararon para utilizar la fotografía bélica en tres sentidos: justificando el esfuerzo bélico de la población, tanto cuantitativamente (gasto económico, gasto industrial, etc.) como cuantitativamente (vidas humanas, sufrimientos, etc.); demostrando la naturaleza moralmente mala del contrario; e intentado demostrar la naturaleza moralmente buena del aliado y del bando propio. Así, según datos de estos autores, el SCA (Service cinématographe de l'armée) francés -descendiente del ya citado SPA[47]- enviaba regularmente fotos del frente a todos los periódicos del mundo; se calcula también que en el Imperial War Museum de Londres se encuentran depositados más de dos millones de negativos tomados por más de 150 fotógrafos ingleses que participaron en estas labores en el periodo 1939-1945; y, en el bando alemán, al menos ochocientos fotógrafos -apodados "los PK", por su pertenencia a las compañías de propaganda

[47] Ver epígrafe 7.2.

(Propaganda Kompanien)- trabajaron en el frente armados con sus poderosas Leicas[48]. En la Segunda Guerra Mundial quedó patente que la fotografía bélica era el mejor elemento para instrumentalizar los papeles de "buenos" y "malos" que la propaganda militar pretendía introducir en la conciencias de las poblaciones afectadas. Su función, apoyada por la distribución masiva en los medios de comunicación, era aportar pruebas demostrativas (documentales) al lector para justificar sus convicciones: los nuestros son los buenos y ellos los malos. La victoria, también lujosamente fotografiada, se convierte en una simple ratificación que consagra la postura de uno de los contendientes y descalifica los argumentos del contrario.

A esta gran guerra le sigue la de Corea y, después, una serie de conflictos intermitentes y de irregular duración e importancia, en diferentes partes del mundo, donde los fotógrafos van a estar con sus cámaras registrando los acontecimientos: Indochina, Oriente Medio, Congo, Vietnam. Precisamente esta última, durante sus treinta años de existencia, ha sido el acontecimiento bélico mejor cubierto por los medios de comunicación. Se puede afirmar, sin ningún riesgo, que Vietnam significa paradójicamente el apogeo del periodismo gráfico, pero también su crisis, al convertirse en la primera guerra televisada día a día y que pudo ser seguida por todo el mundo sin excesivas limitaciones ni censuras desde el punto de vista informativo.

Aunque Vietnam tuvo un alto coste informativo (setenta y tres fotógrafos y periodistas perdieron la vida allí), sus aportaciones al desarrollo de la utilización informativa de la fotografía fueron importantes y deben ser matizadas con un poco más de profundidad, aunque ya estén de alguna forma implícitas en nuestro comentario inicial:

1. La guerra de Vietnam, sobre todo en el periodo comprendido entre 1962 y 1969 (especialmente entre 1966 y 1968), significó el clímax evolutivo de la concepción moderna

[48] J. Borgé y N. Viasnoff: *Op. cit.* Págs. 64 y siguientes. Como anécdota, el autor también relata que los fotógrafos alemanes no llegaban nunca a ver su material revelado, pues este era enviado sin revelar a Berlín, junto a los textos de acompañamiento. Desde allí, una vez tratados en el laboratorio, las fotografías eran distribuidas a los periódicos. Para poder conocer el autor de cada fotografía, los fotógrafos identificaban sus rollos mediante una claqueta con su número o su nombre que quedaba impresa en el primer negativo de cada carrete.

del fotoperiodismo que había comenzado, como vimos, en la Alemania de la república de Weimar. Coincide también en esta época la desaparición de los grandes semanarios gráficos y, como hemos visto antes, la llegada a la guerra de las cámaras portátiles de televisión. Larry Burrows -galardonado dos veces con el premio Robert Capa y muerto también en un accidente bélico, como su mítico antecesor-, Philip Jones Griffiths, Eddie Adams -premio Pulitzer por la fotografía del jefe de la policía sudvietnamita disparando un tiro en la sien a un enemigo-, Huynh Cong -también Pulitzer por la famosa fotografía de una niña huyendo de un bombardeo de napalm- y la ya citada Margaret Bourke-White, son los nombres más destacados de miles de fotógrafos independientes de todas las nacionalidades que asistieron en vivo al desarrollo de esta guerra junto a las cámaras de televisión. Pero, sus fotografías de los combates y de la población civil -y no los reportajes televisivos- se convirtieron en auténticos símbolos de la barbarie. Como señala Susperregui, *"sería interesante destacar que las imágenes de Vietnam que prevalecen al cabo del tiempo y que se han convertido en símbolos de malos recuerdos son precisamente fotográficas"* [49]. Quizá por ello, y por el reconocimiento social de estos fotógrafos como verdaderos héroes, el fotoperiodismo inició un despegue impresionante, pese a coincidir con la muerte de los grandes semanarios gráficos. Se calcula que al comenzar la guerra de Vietnam había en EEUU alrededor de 2.000 periodistas gráficos, que se multiplicaron por diez al comenzar la década de los años ochenta.

2. A diferencia de los conflictos bélicos que hemos repasado en este trabajo, la guerra de Vietnam se caracterizó también por la ausencia de censura militar y de cualquier limitación al trabajo de los periodistas. Fueron muchos los fotógrafos independientes que obtenían permisos para realizar su trabajo en el frente y obtenían una acreditación de prensa. las grandes agencias norteamericanas (Associated Press y United Press) ofrecían un puñado de rollos y una acreditación a todo joven con ambiciones que quisiera hacer fotos para ellas, estableciendo una dura competencia con los fotógrafos de las pequeñas agencias europeas que comenzaban a resurgir, como veremos inmediatamente. Este inmenso despliege de la prensa internacional -sobre todo de los fotógrafos y de las cámaras de televisión, cuyas imágenes tenían más fuerza que los comentarios de sus compañeros

[49] J.M. Susperregui: *Op. cit.* Pág. 284.

"plumillas", por su carácter demostrativo- fue el origen de la toma de conciencia internacional para el posicionamiento en contra de los horrores de esta guerra por parte de la opinión pública.

3. También a diferencia de otros conflictos, los enviados especiales a Vietnam no tenían ningún tipo de compromiso político. Ahora ya no se trataba de justificar el esfuerzo bélico de nadie; ni siquiera por parte de los periodistas americanos existía ningún sentimiento patriótico ni ninguna evocación heroica de la lucha. Las cámaras denunciaban solamente el horror de la guerra, la barbarie absurda de un sinsentido que masacró a un pueblo y diezmó a una generación de jóvenes norteamericanos. Resulta sin embargo curioso estudiar los diferentes grados de compromiso con el horror al que iban llegando los distintos fotógrafos, actitudes que se pueden detectar con facilidad en el estilo de cada uno. Así, en Vietnam, podríamos distinguir tres tipos de fotógrafos bélicos: a) Los que imbuidos del antiguo espíritu del "mesianismo documental" [50] y siguiendo las enseñanzas de Robert Capa o Eugéne Smith denuncian con sus fotos los sufrimientos de los soldados y de la población vietnamita (David Douglas Ducan, Phillip Jones Griffiths o Marc Riboud); b) Los que aún tienen presentes la máxima filosófica de la concepción periodística de Henry Luce y los grandes semanarios gráficos y llegan a Vietnam dispuesto a utilizar la estética bélica y convertirla en espectáculo (la mayoría de los reporteros de las grandes agencias norteamericanas); y c) Los que aún están dispuestos a ir más allá y quedan, al llegar al lugar de la barbarie, totalmente sometidos a los encantos del "fotogénico" horror. Tim Page y Don Mc Cullin son, pese a su genialidad como fotógrafos, representantes por excelencia de este grupo de jóvenes fanáticos de la guerra que se excitaban por la droga, la muerte, la destrucción y la parafernalia bélica. Significativos son en este sentido algunos de los comentarios de estos dos corresponsales: *"Fotografiar la guerra puede ser hermoso"* (Don Mc Cullin); *"Nadie quiere admitirlo, pero hay mucho 'sex-appeal' en la guerra y las armas son muy divertidas (...) ¿Quitar el brillo a la barbarie; cómo puedes hacerlo? No puedes evitar el encanto y el brillo del carro encendido, ni del helicóptero explotando. Es como tratar de esconder el brillo del*

[50] Ver epígrafe 7.1.

sexo... " (Tim Page)[51]. Volveremos a tratar, no obstante, con mayor profundidad y sin concretarlo en un momento específico de la historia, los aspectos que se refieren al compromiso ético del fotógrafo y a sus códigos de conducta.

[51] Jorge Lewinski: *Op. cit.* Págs. 22 y 12 respectivamente.

7.8.-EL FUTURO DEL PERIODISMO GRAFICO Y LAS AGENCIAS.

> *"Los nuevos conflictos (al menos lo que cubren habitualmente los fotógrafos) son siempre presentados en términos de violencia, de sensacionalismo. Los grandes temas contemporáneos se pierden en una amalgama sangrienta y brutal. Es casi como si echáramos de menos el caos y el decorado apocalíptico de Vietnam., y quisiéramos recrearlo (...) El fotoperiodismo practicado por la gran prensa ha querido generalmente evitar el rigor del reportaje en profundidad. De manera general, el fotoperiodismo actual prefiere, salvo raras excepciones muy cercanas, fijar su atención sobre los síntomas de las desgracias sociales, como las bruscas erupciones de violencia (que ofrecen evidentemente imágenes más excitantes), en lugar de buscar e intentar comprender las causas de estos fenómenos. Nuestra comprensión de los problemas de El Salvador, de Nicaragua o del Líbano está contaminada por todas las imágenes de violencia que nos agreden sin cesar. ¿Quién sabe verdaderamente lo que pasa en esos países? (...) En la actualidad, el fotoperiodismo no es, a menudo, más que una forma de 'voyeurismo' perverso, y no responde nada más que a una necesidad de divertir que toma como pretexto una necesidad de saber (...) A esto no le veo ningún sentido. Tengo a veces el sentimiento de que intentan divertirme y lo que consiguen es fastidiarme"* [52].

Este párrafo de Fred Ritchin -profesor de fotografía y editor gráfico del New York Time Magazine, desde 1978 a 1982- creemos que es suficientemente expresivo de lo que ha sido -y es en la actualidad- el fotoperiodismo tras la guerra de Vietnam. No hace falta mucha imaginación para trasladar esa definición del fotoperiodismo a la concepción periodística y a la utilización sanguinolienta y sensacionalista de la imagen que pueden estar haciendo en estos momentos la revista *Interviú*, en España, *Paris-Match*, en Francia, o otras muchas en los distintos países de nuestro entorno. Sin embargo, hablar en general del fotoperiodismo actual tiene, en nuestra opinión, muy poco sentido. Tras la caída de los grandes semanarios gráficos, cuando ya prácticamente todos los periódicos diarios del

---

[52] Fred Ritchin: *Le photojournalisme depuis le Vietnam*. Citado por Michel Guerrin: *Profession Photoreporter*. Pág. 145. Gallimard/Centre Georges Pompidou. Paris, 1988.

mundo utilizan la fotografía como parte importante del espacio dedicado a la información y cuando el periodismo gráfico se ha diluido en un inmenso abanico de publicaciones de diferentes tipos, concepciones periodísticas, periodicidad y segmentos de público, no se puede hablar de una sola manera de concebir el fotoperiodismo. Como acertadamente apuntaba Roger Thérond, director de la revista *Paris Match*, hay dos maneras distintas de contar una acontecimiento en imágenes : *"Por un lado, la foto, la instantánea de choque, rápida; por otro, el reportaje en profundidad, realizado por el fotógrafo que se toma su tiempo. Hablar de fotoperiodismo en general es como no decir nada"* [53].

Tras Vietnam es necesario entonces hablar de dos caminos diferentes y divergentes en la concepción del periodismo gráfico: la "fotonoticia" [54], instantánea que recoge la acción inmediata de un acontecimiento, retrato de un personaje de actualidad, etc., que generalmente ilustra, comenta o acompaña una noticia escrita en los periódicos diarios; y el reportaje en profundidad, en el que existe una planificación previa, una investigación, una duración en el tiempo o un punto de vista personal del autor. La diferencia es esencial y delimita mucho las divergencias entre ambos métodos o filosofías de trabajo. Para la fotonoticia se necesita sangre fría, oportunidad y, sobre todo, presencia: "estar en el momento adecuado, en el lugar adecuado". El reportaje, al contrario, necesita "personalidad", estilo de autor, comentario. Como aseguraba Pierre de Fenoÿl, en el catálogo que acompañaba a su exposición de 1977, en el Centro Georges Pompidou, de París: *"... En el límite, dos reporteros pueden, a partir de una misma situación, conseguir series de imágenes absolutamente diferentes: esto es, la aproximación, la opinión, la personalidad, son las que hacen la foto de reportaje;(...) al contrario, en el caso del fotoperiodismo* (aquí se refiere a lo que nosotros hemos llamado fotonoticia) *la diferencia de punto de vista será apenas imperceptible. El fotoperiodista es enviado por su agencia a un país concreto, en un momento preciso. Debe enviar 'la' foto, el documento de choque"*. Sin embargo, las cosas no son tan simples: el reportaje sensacionalista de las

---

[53] Citado por M. Guerrin: *Op. cit.* Pág. 159.

[54] Preferimos la denominación "fotonoticia", pese a que algunos autores españoles, entre ellos la doctora Margarita Ledo Andión, de la Universidad Autónoma de Barcelona, defienden la terminología francesa, hablando de "foto-choque".

vacaciones de la nobleza publicado por las revistas del corazón; la foto-oportunidad del "paparazzi", que descubre las intimidades del famoso/a; la foto preparada por un pacto entre el fotógrafo y el personaje; el reportaje -inventado o verídico- vendido en exclusiva a la publicación por sus protagonistas, etc., complican sobremanera esta clasificación dicotómica. Lo veremos enseguida y lo estudiaremos con detenimiento en los capítulos dedicados a la fotografía de prensa en su contexto. Pero antes, debemos -por puro rigor analítico- detenernos al menos someramente en el estudio de las agencias de prensa gráficas, que precisamente en la época de la desaparición de los grandes semanarios resurgen con fuerza y son las que practican, al menos en sus inicios, el reportaje en profundidad.

Como vimos en un capítulo anterior, ya a finales del siglo XIX aparecen algunas agencias gráficas pioneras[55]. Sin embargo, el fenómeno de las agencias dedicadas exclusivamente a la fotografía no se generaliza hasta 1930, cuando aparecen las dos que podemos considerar decanas de este sector periodístico: la agencia *Dephot*, de Berlín, fundada y dirigida por Simon Guttmann; y la más famosa *Black Star*, fundada en New York, en 1937. Es la época también en la que algunas de las grandes agencias internacionales de noticias constituyen con acertada previsión sus departamentos gráficos: *Associated Press*, que había sido fundada en 1848, abre su sector gráfico en 1935; la agencia *Efe*, recién fundada en España, en 1938, constituye inmediatamente *Cifra Gráfica*, compitiendo con la única agencia española anterior que había creado un departamento específico, *Mencheta*. Otras grandes agencias, como *Reuter*, *France-Press* o *United Press* no lo harán hasta la década de los cincuenta.

Sin embargo, nuestro interés se debe centrar en un acontecimiento que se produce al acabar la Segunda Guerra Mundial. En 1946, Henri Cartier Bresson, Robert Capa y David Seymour, fundan la agencia *Magnum*. Muy pronto se les unirá el suizo Robert Bischof. Los nombres de estos cuatro fotógrafos serían suficientes para cuantificar la importancia de esta asociación, pero además *Magnum "llegará a ser el sello de un estilo*

---

[55] En el capítulo 6, citábamos como ejemplo la agencia *Montauk Photo Concern*, fundada por George G. Bain, en 1898.

marcado por la honestidad de sus fotógrafos, que pronto abandonan la actualidad para dedicarse a fotografiar temas más intemporales con mayor profundidad" [56]. Honestidad e independencia eran lo que buscaban los fotógrafos que se asocian en este tipo de agencias: libertad de acción para no depender exclusivamente de la actualidad y poder dedicar su tiempo al reportaje de investigación, en el sentido del que antes hablábamos. *Reporters Associés* y *Dalmas*, fundadas por Vladymir Richkoff y Louis Dalmas, en Francia, son otros ejemplos importantes de esta forma de asociación cooperativa que tanta importancia va a tener en el periodismo gráfico contemporáneo.

Pero será en los años sesenta y setenta, al calor de los reportajes sobre la guerra de Vietnam cuando resurjan las más importantes agencias que funcionan hoy en día: *Gamma* (1968) y *Sygma* (fundada esta última en 1973, como escisión de la anterior), en Francia; *Contac* (1976), en EEUU; y *Cover* (1975), en España. El nuevo estilo *Gamma*, pronto conquista los semanarios gráficos de todo el mundo y las agencias se van constituyendo al amparo de esa agencia "madre" e imitando su estilo. Dos nombres son los fundamentales de esta pequeña revolución *Gamma*: Raymond Depardon[57] y Gilles Caron, la gran estrella del periodismo gráfico contemporáneo, hasta su muerte ocurrida en Camboya en 1970. El estilo impuesto por Depardon se basaba en tres criterios: calidad, agilidad y profundidad. Era necesario competir con las importantes plantillas de fotógrafos

---

[56] J.R. Esparza: *Op. cit.* Pág. 113. La muerte violenta de sus miembros perseguirá a la agencia *Magnum* contribuyendo a consolidar la leyenda de esta empresa. Robert Capa morirá, lo hemos visto antes, en la guerra de Indochina; Bischoff, poco después, en la cordillera de los Andes; y Seymour, en el canal de Suez, alcanzado por una bala. De los cuatro fundadores de esta agencia, que hoy dirige Burt Glinn y que mantiene oficinas en París y Nueva York, sólo queda con vida el mítico Cartier Bresson, retirado ya de la fotografía y dedicado fundamentalmente al dibujo.

[57] Pese a que Gilles Caron es la verdadera estrella de *Gamma* durante los pocos años que trabaja antes de su muerte, es de justicia reivindicar la figura de Raymond Depardon, auténtico "alma-mater" de su agencia y de un estilo único e inconfundible que hizo furor en el fotoperiodismo de los años setenta. Hoy día, Depardon combina sus actividades como reportero gráfico con su dedicación al cine. Desde 1969, realiza películas documentales y de ficción con bastante regularidad: *Jan Pallach* (1969); *Tchad* (1973-1976); *Reporters* (1981); *Faits divers* (1983); *Les années déclic* (1984); *La captive du désert* (1989) y *Contacs* (1989), son sus principales obras. Como se puede apreciar por sus títulos, algunas de ellas están dedicadas a la labor de los reporteros gráficos: especialmente *Reporters*, un largometraje documental que narra las peripecias de la agencia; y *Contacts*, un cortometraje que pertenece a la serie ideada por William Klein y que reflexiona sobre el oficio de fotógrafo, mientras la cámara pasea lentamente por las diversas imágenes de una larga tira de contactos.

de los semanarios y con los servicios de telefotos que surtían a los diarios. Tratar los reportajes en profundidad, volver a París y distribuir las fotografías cuando las revistas comenzaban a enviar a sus fotógrafos a los acontecimientos y presentar unas excelentes imágenes con un cuidado exquisito en su tratamiento eran los secretos que Depardon impuso. Además, *Gamma* introduce un sistema empresarial que pronto será imitado en todas las agencias del mundo: el 50-50. En lugar de tener fotógrafos en plantilla, la agencia corre con el cincuenta por ciento de los gastos y el fotógrafo con el otro cincuenta; los beneficios también se reparten con el mismo porcentaje para que la agencia pueda mantener su escasa estructura burocrática. Como relata Guerrin, además *"Gamma hace del fotógrafo un verdadero periodista, que decide sus temas, propietario de sus negativos y por tanto de sus fotos, las cuales firma en el dorso de las copias (...) El nombre del fotógrafo se cita en primer lugar, después de la agencia"* [58].

Una auténtica revolución que permite realizar el tipo de reportaje que antes defendíamos y que trasforma profundamente el panorama del fotoperiodismo en la década de los setenta, pues las revistas y los diarios, ante la calidad ofrecida por este tipo de agencias, reducen sus plantillas y permiten que las agencias gráficas se constituyan en los nuevos amos de la información gráfica mundial. *Sygma* y *Sipa*, con estructuras empresariales mucho mayores que *Gamma*, *Cover*, o *Contac*, diversifican mucho los sectores de trabajo, abordando también la prensa del corazón y dominando actualmente el mercado. Una nueva revolución francesa, que se produce en el mismo París del mayo de 1968, en el que *Gamma* obtendrá precisamente las imágenes que hoy ya son símbolos, y que con tanta ironía como "chauvinismo" Guerrin describe así: *"Gamma, Sygma, Sipa. Tres agencias francesas en los tres primeros lugares. Estas siglas suenan fuerte y resuenan por todos lados dentro de la prensa internacional. Desde hace veinte años, el mundo se nos ofrece en blanco y negro o en colores, al ritmo de las instantáneas producidas por estas agencias. ¿Los japoneses?: inexistentes. ¿Los americanos?: vencidos en su propio terreno. Un dato: las dos agencias más importantes instaladas en New York, Contac y JB*

[58] Michel Guerrin: *Op. cit.* Pág. 31.

Pictures, están dirigidas por franceses" [59].

Pero, pese a ese optimismo desbordado, la pregunta está en el aire. ¿Hacia dónde va el fotoperiodismo? ¿Se puede predecir un futuro prometedor? ¿Cuál es el camino de las agencias y cuál la concepción del fotoperiodismo del mañana? Las agencias hegemónicas del reportaje están viendo caer sus cifras de negocios día a día. La razón es simple: las grandes agencias controlan la transmisión telegráfica y telefónica de imágenes en blanco y negro, con excelente calidad de recepción. La fotonoticia se impone en la información de actualidad y el reportaje ha perdido vigencia. Los reporteros buscan el "scoop", el documento único que se pueda vender en exclusiva; pero no todos los días sucede. Las agencias, por su parte, diversifican sus campos de trabajo y se pasan al color (mientras la transmisión en color aún tenga defectos) y a la prensa del corazón, al "paparazzismo", que sigue ofreciendo pingües beneficios. Por otro lado, aparece la fotografía magnética y ya es posible obtener imágenes de cierta calidad de las emisiones televisivas para publicar como fotonoticias. La situación no es fácil y el futuro es tan incierto como apasionante. Además, como intentaremos demostrar en los capítulos siguientes, se está produciendo una inversión en la concepción de la fotografía de prensa. Si antes ésta se pretendía -con un sentimiento de soberbia- verdadero conocimiento del mundo y de la vida, aparece ahora bajo su auténtico rostro de imagen ilusoria, sustituta del mundo y con visos de desconocimiento. Como matizan J. Claude Lemagny y A. Rouillé: *"El reportero, que en la época entre las dos guerras mundiales encarnaba la transparencia de la imagen, reivindica ahora cada vez más la subjetividad de su visión. (...) El documento y el arte dejan de ser considerados como irreconciliables a medida que la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora de la realidad"* [60].

---

[59] Michel Guerrin: *Op. cit.* Pág. 17.

[60] J.C. Lemagny y A. Rouillé: *Op. cit.* Pág. 255.

7.9.-A MODO DE SUMARIO: DEL ESPLENDOR SOBERBIO AL DOCUMENTO EFICAZ.

Antes de pasar a analizar la fotografía de prensa en su contexto, reproduciremos, para dar por concluido este capítulo, y con ello la parte histórica de esta Tesis Doctoral, algunos fragmentos de un artículo que publicamos en las páginas especiales sobre comunicación -entonces dirigidas por el doctor Villafañe- del ya fenecido diario *Liberación*. Nos permitimos esta licencia por dos razones: porque en dicho artículo analizábamos superficialmente algunos de los aspectos que en esta parte de nuestro trabajo hemos estudiado con profundidad; pero también porque -casi a modo de sumario- en este artículo se reflejan las preocupaciones que han guiado y han servido de hilo conductor los capítulos históricos precedentes y se dejan apuntadas las ideas que se desarrollarán en los que siguen:

"En 1972, sin apenas llegar a los cuarenta años, la revista Life, esplendoroso baluarte del fotoperiodismo mundial, fallecía víctima de 'elefantitis'. Pocos analistas dejaron de reconocer que -al margen de la leyenda que acusaba de su muerte a un exceso de suscriptores, unido a una inesperada subida de tarifas postales- el éxito de la revista había ido quebrándose a medida que los planteamientos de sus editores fueron haciéndose más ambiciosos.

Tal como apuntaba John Szarkoswki, 'el fracaso del periodismo gráfico americano provenía de un pecado de soberbia'. Con esa opinión, compartida por la mayor parte de la crítica estadounidense, el gran fracaso de las grandes revistas gráficas vendría dado por la incapacidad de esta forma de periodismo para adivinar que no todos los grandes temas que interesaban al lector eran factibles de ser comunicados mediante la fotografía. Como un dinosaurio -valga en esta ocasión la comparación con el prehistórico animal, víctima de su propio tamaño- el fotoperiodismo dominante habría muerto con la convicción de ser el lenguaje adecuado para informar de cualquier tema (...) Con esas revistas murió también cierta forma de entender el periodismo gráfico; un periodismo exótico, globalizador y, quizá, soberbio.

Pero el análisis no puede ser tan simple. Bien es cierto que los poderosos medios audiovisuales y la mejora y popularización de los medios de transporte empequeñecen el

mundo y acercan cada vez más al lector los lugares y hechos exóticos que antes sólo les eran proporcionados por las imágenes de las revistas. Tampoco es posible olvidar que los grandes temas de interés mundial plasmados en una fotografía no abofetean ya las conciencias de un lector acostumbrado a almorzar frente a un televisor que le bombardea con imágenes sangrientas y palpitantes de una realidad cada día más agobiante. Pero también es cierto que concebir en la actualidad un medio de comunicación impreso sin imágenes es casi equivalente a pensar en un pregonero tartamudo (...) La imagen está jugando en la actualidad un importantísimo papel como instrumento de información en la prensa mundial. Y el fotoperiodismo -entendido como un lenguaje esencialmente informativo, en el que la imagen es su instrumento primordial- no sólo no fracasó con la caída de las revistas ilustradas, sino que renace de las propias cenizas de aquella hecatombe. El ejemplo del periodismo gráfico francés, con el desarrollo de las grandes agencias de información gráfica (Gamma, Sygma, Sipa, etc), fenómeno que tiene su reflejo en nuestro país, a partir de 1975, con la aparición de las agencias que renuevan las formas de elaboración de la noticia gráfica (Cover, Pull, Delta...); el nacimiento de diarios que basan su éxito en el despliege de la información gráfica, como es el caso de USA Today, que ha logrado colocarse en los primeros puestos de venta en el difícil mercado norteamericano, son claros exponentes de este resurgimiento.

Porque la imagen estática se ha convertido en un arma imprescindible para la información de actualidad, al aprovechar sus propias limitaciones. Así, frente al bombardeo indiscriminado de las imágenes televisivas, el fotoperiodismo debe ser capaz de descubrir la accidentalidad de la vida, de detener la realidad en su 'momento decisivo', un instante antes de la culminación del acontecimiento. Humanizando de esa forma la noticia, haciéndola palpable al dejarla impresa para que el observador pueda efectuar su lectura.

El fotoperiodismo puede asegurar así su supervivencia -a pesar de las tesis pesimistas- pues el periodismo gráfico, como intuye Will Baumeister, es capaz de transformar el movimiento de la vida real en el reposo de la forma estética, para que el contemplador (el lector del periódico) pueda por su parte, gracias a su imaginación, transformar el reposo de la forma en realidad palpitante: culminar e interpretar el acontecimiento que antes fue congelado.

Frente a las apocalípticas predicciones de desaparición, el fotoperiodismo -

consustancial al hecho impreso desde hace casi cien años- tiene aún mucho que decir. Mientras no mueran la imaginación y la capacidad de creación del periodista que otea la realidad con su cámara al hombro, podemos estar seguros de que las fotografías de actualidad seguirán reclamando nuestra atención desde las portadas de las revistas y diarios expuestos en las estanterías de los quioscos de prensa. Al menos, mientras no sean los quioscos los que desaparezcan" [61].

[61] Eduardo Rodríguez Merchán: *La foto de prensa: del esplendor soberbio al documento eficaz.* En páginas especiales sobre Comunicación. Diario *Liberación.* 19 de Enero de 1985.

PARTE TERCERA

8

FOTOGRAFIA Y REALIDAD

8.1.-REALIDAD Y REALIDAD MEDIAL.

8.1.1.-Realidad documental y realidad ficcional.

8.2.-FOTOGRAFIA Y REALIDAD.

8.2.1.-La falsificación de la realidad.

8.2.2.-El compromiso de la fotografía.
8.2.2.1.-Mediación técnica y humana.
8.2.2.2.-Objetividad, veracidad y manipulación.
8.2.2.3.-La presencia del fotógrafo.
8.2.2.4.-Estilo, retórica y estereotipo.

8.3.-LA COMPETENCIA DEL LECTOR.

8.3.1.-El mito de la universalidad del testimonio gráfico.

8.3.2.-Las dificultades de la lectura.

"La realidad es un rayo que palpita preso en cada piedra. Si no la despiertas, la piedra sigue siendo piedra, el aburrimiento, aburrido y todo duerme el sueño de las cosas, hasta que tú, desde tus tensas corrientes, lo inundas con esa tormenta llamada realidad."

Herman Hesse

"La fotografía es un testigo falso, une mentira".

Robert Doisneau

"No es el ojo el que ve, sino el hombre; y no es el oído el que oye, sino el hombre."

Hugo Kükelhaus

"Pretender que el original está en algún lugar donde ir a buscarlo, que está a mano, es alimentar la nostalgia de un mundo verdadero. No hay más original que el próximo."

Félix de Azua

"Las fotografías tienen hoy el tipo de autoridad sobre la imaginación que la palabra impresa tuvo ayer y la palabra hablada anteriormente. Y es que parecen absolutamente reales."

Walter Lippman

8.1.-REALIDAD Y REALIDAD MEDIAL.

> *"Interrogado sobre qué era, a su parecer, la más grande calamidad moderna, un viejo campesino de la Ile de France respondió sin vacilar: 'La información'. Y cuando se le pidió que se explicase un poco dijo: 'Vea usted, para mí la guerra de 1914 estalló de hoy para mañana, no se la vio venir. La misma víspera de la movilización general estábamos tranquilos; nadie aquí pensaba realmente en la guerra y, sin embargo, no estábamos a más de 100 km. de París...; mientras que con la radio y luego con la televisión, actualmente tenemos siempre la impresión de hallarnos en vísperas de una guerra, de una catástrofe, y eso ya no es vivir"* [1].

No resulta fácil intentar definir el concepto de realidad de una forma positiva y unívoca, pues el problema de la realidad es un problema de índole metafísico, que supera los intereses parciales de esta memoria. Sin embargo, siguiendo los razonamientos de José Ferrater Mora, podríamos recurrir a Kant para afirmar que la idea más ajustada de la realidad se concreta en su relación con la experiencia posible, y por eso *"lo que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es real"* [2]. O, intentando la definición de una forma excluyente, podríamos llegar a la conclusión de que si hablamos de realidad es para poner de relieve que no todo de lo que hablamos es real; que podemos hablar de realidad por contraposición a conceptos de apariencia, potencialidad o posibilidad. En cualquier caso, resulta tan arriesgado como poco útil llevar a cabo un esfuerzo definitorio del término realidad, cuando toda la filosofía, desde el idealismo al positivismo, se ha ocupado del asunto sin que haya sido posible un formulación monosémica.

---

[1] Paul Virilo: *Encerrados en casa*, en Suplemento monográfico del diario *EL PAIS*, sábado 20 de diciembre de 1986.

[2] José Ferrater Mora: *Diccionario de Filosofía abreviado*. Pág. 358. Edhasa/Sudamericana. Barcelona, 1980.

Por ello, y dado que nuestro interés se centra exclusivamente en la perspectiva comunicativa de la capacidad de la fotografía para acercar la realidad al lector de la prensa escrita, convendremos -como lo hace el profesor Villafañe- una aproximación "kantiana" de la noción de realidad, siempre relacionada con la experiencia y con la sensación lumínica de esa experiencia: *"En adelante, siempre que utilice el término realidad debe ser entendido en un sentido muy general; los objetos, las cosas, la naturaleza, aquellas características sensibles del entorno que nos rodea, todo ello constituye esa realidad a la que me refiero..., además de esa energía de naturaleza electromagnética comprendida entre los 400 y 700 nanómetros, la luz, que hace posible su percepción"* [3]. O, aún más cercana a nuestros intereses se sitúa la posición de Christian Doelker: *"La realidad es una combinación tan compleja de contexturas y acontecimientos, que nunca será posible describirla de forma definitiva. Y, a pesar de ello, a diario nos vemos obligados a enfrentarnos con ella. Y a diario se ocupan también de ella los medios de comunicación, los cuales han acabado siendo, a su vez, elementos constitutivos de nuestra realidad"* [4].

El problema se desvía entonces hacia lo que podríamos llamar la "realidad medial", una nueva realidad -piénsese que, de forma nada inocente, cuando hablábamos de la invención de la fotografía y de sus repercusiones en la sociedad del siglo XIX, titulábamos el capítulo con la alusión a esa "nueva realidad"- construida por los medios de comunicación, integrada de forma absoluta en nuestra propia realidad y que, en muy pocas ocasiones, se percibe de manera diferenciada de la realidad primaria que podemos obtener con la experiencia directa. En el terreno estrictamente visual, nuestra imagen del mundo resultaría evidentemente pobre si nos limitáramos a observar aquello que tenemos directa e inmediatamente delante de nuestros ojos; por ello, cuando hablábamos de la fotografía como "ventana abierta al mundo" y de los medios visuales como "extensiones de nuestro sentido visual", estamos dando a los medios que utilizan las diferentes formas de reproducción visual de la naturaleza un carácter de "constructores" de nuestra propia

---

[3] Justo Villafañe: *Realidad y abstracción. A propósito de una lectura crítica de la obra de Josesteban.* Pág. 38. Imagen Arte S.A. Madrid, 1986.

[4] Christian Doelker: *La realidad manipulada (Radio, Televisión, Cine, Prensa)* Pág.9. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

realidad, de nuestra conformación de la idea del mundo[5].

Sin embargo, es necesario hacer una matización crítica: ciertamente, los medios de comunicación visuales contribuyen muy positivamente a abrir nuestra visión del mundo allí donde no es posible acercarse con la experiencia primaria (lugares lejanos en el tiempo y en el espacio, lugares difícilmente accesibles, seres humanos en distintas civilizaciones, o simplemente la vida en nuestro entorno, que pese a su cercanía puede resultar muy desconocida); pero, al mismo tiempo, esa formación de conceptos (esa realidad medial percibida como continuidad de nuestros sentidos) es fragmentaria, está teñida de subjetividad y es inevitablemente reduccionista. No coincide con la imagen del mundo que nos proporcionaría la utilización directa de nuestros sentidos y puede además proporcionarnos conceptos insuficientes e incluso erróneos, pues nos ofrece "una" imagen del mundo (concreta y codificada): la del medio de comunicación, la de los intermediarios comunicativos o la imagen tipificada socialmente por unas rutinas profesionales.

Tal como apuntábamos en el capítulo III, los medios de comunicación, convertidos en intermediarios entre nuestros sentidos y la realidad primaria (el lugar y el tiempo concreto de los hechos), ejercen una función reproductora de la realidad (nos hacen accesibles determinados retazos o fragmentos del mundo), pero al tiempo ejercen una función comentadora y codificadora de esa realidad (mediatizando esos acontecimientos y convirtiéndolos en "realidad medial"). Sin embargo, esta realidad sustituida por la mediación informativa que, como toda experiencia mediada, es una suplantación de la verdadera experiencia se convierte poco a poco en sinónimo de realidad, de verdad absoluta o, al menos, de "verdad social", puesto que cada vez más nuestra formación de conceptos y nuestra "visión" del mundo se realiza a través de los medios de comunicación

[5] Hablamos aquí exclusivamente del sentido visual, aún siendo conscientes de que en la conformación de nuestra imagen del mundo participan los cinco sentidos. Tal como señala Doelker (*Op. cit.* Págs. 177 y ss.), citando a Locke (*"Nada hay en el alma que previamente no hubiera estado en los sentidos"*), la conformación de los conceptos que nos permiten vivir y hacernos una idea del mundo en que vivimos puede venir dada por cualquier sentido, con independencia del resto. Así, este autor cita un ejemplo metafórico propuesto por el sensualista del siglo XVIII Coudillac: el de la estatua que sólo poseía el sentido del olfato y que, al oler una rosa y adquirir un primer punto de referencia de la realidad, adquiere al mismo tiempo conciencia de sí mismo (quien huele), de conceptos abstractos (agradable, desagradable), de los números (las veces que huele la rosa), del tiempo, etc.

y no de la experiencia primaria. Ya no podemos decir, de ninguna forma, que nuestra experiencia es exclusivamente primaria; por el contrario, no es disparatado pensar que nuestro conocimiento de la "realidad" es fundamentalmente "medial", codificado y estereotipado por los medios de comunicación, y que sin ese conocimiento ya no podríamos interpretar el mundo correctamente y convivir en la sociedad que ha construido esa "realidad medial".

En definitiva, y desde la perspectiva de la sociedad de masas, tenemos que estar inevitablemente de acuerdo con la afirmación que realiza E. Tarroni y que vuelve a desviar el problema a un terreno que ya dejamos expuesto en el capítulo III: *"Lo que llamamos "realidad" no es sino el conjunto de códigos a través de los cuales se estructura la cultura considerada desde el punto de vista de la comunicación. Sin ello, la realidad ni siquiera sería accesible, comprensible o nombrable. Por tanto los sistemas textuales no organizan una realidad bruta, sino un cierto número de códigos culturales, y sólo en base a éstos, los diversos textos de la comunicación de masas pueden ser interpretados o analizados correctamente"* [6]. En efecto, nuestra capacidad de analizar la realidad a través de los medios se estructura necesariamente -como ya vimos- sobre un conjunto de códigos y convenciones culturales, pero los medios de comunicación -y en esto, como veremos, la influencia de la fotografía es decisiva- tienden cada vez más a disfrazar y ocultar esos códigos, a presentar el acontecimiento en caliente, como si realmente estuviera ocurriendo en el mismo momento en que es leído o visto, como si el receptor pudiera asistir en vivo a los sucesos: *"La prensa tiende a identificar el diario con un film y al lector con un espectador. De ahí su empeño en crear una ilusión fílmica, en hacer leer el acontecimiento en el mismo momento en que se produce..."* [7]. Y esta fórmula de identificación visual que propone Violette Morin tiene mucho que ver con el asunto que ocupa a esta memoria, pues -como hemos visto en capítulos anteriores- la capacidad testimonial de la fotografía (ningún otro lenguaje codificado posee como el visual este alto grado de reproducción o de "referencialidad" icónica) permite a la prensa que la utiliza ocultar los códigos culturales

---

[6] E. Tarroni y otros: *Comunicación de masas: perspectivas y métodos*. Pág. 110. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

[7] Violette Morin: *Tratamiento periodístico de la Información*. Pág. 16. Ate. Barcelona, 1974.

de transformación de la realidad y representar los acontecimientos como si fueran reales: *"La eficacia de un discurso predominantemente icónico se basa en la presentación de una determinada realidad de modo que se interprete como 'la' realidad"* [8].

Mientras que, como señalaba más arriba E. Tarroni, los sistemas textuales no ocultan su retórica, la imagen -igualmente retórica, y persiguiendo el mismo objetivo de persuadir además de informar- es capaz de ocultarse en su aparente denotación referencial y en su supuesta neutralidad objetiva haciendo precisamente por ello más eficaz y poderoso su discurso. Además, la profusión de la utilización de la fotografía y otros medios visuales en la actualidad, que produce -como acabamos de señalar- que nuestra percepción de la realidad se realice sobre todo a través de los medios de comunicación, nos provoca otro motivo de reflexión: la posible inversión de los procesos de reconocimiento entre "realidad" y "realidad medial", causados por la imagen fotográfica en el receptor actual; un proceso natural de reconocimiento de la imagen como representación de algún conocimiento previo real se trastoca en un proceso "artificial" de reconocimiento de la realidad como representación de una imagen previamente conocida. Así lo denuncia también el profesor Alonso Erausquin, apoyándose en Marshall Mc Luhan: *"La reproducción gráfica de una parcela de la realidad era, antes, identificada como réplica o reflejo de su referente, conocido de antemano, y era sometido a un juicio más o menos riguroso para otorgarle validez como representación. Con la difusión masiva de la fotografía y su utilización intensiva en periódicos y revistas (...), la realidad es reconocida como referente palpable y corpóreo, tridimensional, de su reproducción plana y gráfica conocida de antemano a través del reportaje estelar o del folleto promocional"* [9]. En definitiva y como consecuencia de esta inversión, se podría llegar a decir que hoy tendemos a que nuestra auténtica realidad se parezca cada día más a la "realidad medial": la que vemos fotografiada en los medios. O, como señala Barthes en su obra *La cámara lúcida*: *"En un primer tiempo, la Fotografía para sorprender, fotografía lo notable; pero*

---

[8] Jordi Pericot: *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen.* Pág. 266. Ariel. Barcelona, 1987.

[9] Manuel Alonso Erausquin: *Análisis de imágenes estáticas* .Tesis Doctoral. Pág. 172. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid, 1986. Ver también M. Mc Luhan: *La comprensión de los medios como extensiones del hombre.* Pág. 244. Diana. México D.F., 1969.

muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía"

Todo lo expuesto hasta ahora justifica, en nuestra opinión, el que dediquemos un amplio epígrafe al análisis de la fotografía y las relaciones que mantiene con la realidad: como medio de comunicación (mediador social) que tiene capacidad de fragmentar, falsear o manipular la auténtica realidad y establecer las estrategias para persuadir al lector de que asiste y puede observar la reproducción fiel de los acontecimientos. Pero antes y con objeto de utilizar más instrumentos de análisis, debemos recordar aquí las teorías de Christian Doelker sobre la realidad medial.

8.1.1.-Realidad documental y realidad ficcional.

Partiendo de ciertas premisas básicas, que en este trabajo nos resultan ya bien conocidas (que con la invención de la fotografía se creyó poder llevar a cabo con perfección técnica suficiente el anhelado sueño de la mímesis perfecta de la realidad; que cualquier medio de reproducción es un proceso fuertemente restrictivo; que cualquier reproducción de la realidad tiene unas limitaciones inalienables, tanto espacial -bidimensionalidad del soporte- como temporalmente -la representación no puede mostrar la realidad tal cual es sino tal cual era-; que si bien la objetividad no es posible, es deseable cierta imparcialidad en la reproducción de la realidad; y que, cuando la imagen sustituye a una parcela de la realidad, sin ser obviamente esa realidad que representa, es necesario una conciencia crítica de lectura por parte del receptor de los medios de comunicación), Christian Doelker[10] propone un análisis de los diferentes medios de comunicación de masas (cine, radio, televisión y prensa) y establece -respecto a las concordancias externas e internas de la realidad con su reproducción- un clara dicotomía entre realidad documental y realidad ficcional, que a nosotros nos servirá para aplicarla concretamente al estudio de la fotografía de prensa.

El autor habla de *realidad documental*, de proceder documental o de registro

[10] C. Doelker: *Op. cit.* Págs. 71 a 127.

documental de un acontecimiento cuando se capta y se respeta su facticidad: *"Si bien el proceder documental no es capaz, en última instancia, de superar el acontecimiento, siempre queda conservada la referencia a dicho acontecimiento. Lo documental se basa en esta referencia a lo fáctico, a lo real. La situación expuesta se corresponde, por tanto, a un estado de cosas real, que en determinado momento es, era o vuelve a ser siempre así"* [11]. Aunque el análisis de Doelker se basa en el cine documental, sus conclusiones pueden ser válidas también para la fotografía. Así, este autor distingue tres formas de proceder documental: el registro sumarial, la auto-representación (cuando los propios protagonistas de los hechos acaecidos representan posteriormente el acontecimiento para que sea registrado) y la reconstrucción (cuando se reconstruyen los acontecimientos con material original). Parece lógico pensar que el registro sumarial (*protokollierung*) sea el proceder básico de la fotografía de prensa, si nos atenemos a la definición de Doelker: *"Lo decisivo es aquí que un observador se acerque al acontecimiento desde fuera (...) El registrador no influye para nada* -matizaremos este aspecto con más cuidado en un próximo epígrafe- *en el decurso de los acontecimientos, sino que se limita a reportar lo que acontece por sí mismo, por el impulso del propio acontecimiento"* [12]. Pero el hecho de que la fotografía de prensa sea en la mayoría de los casos sumariamente documental (capta y registra el acontecimiento según sucede), no quita para que las otras dos formas de proceder propuestas por Doelker no se produzcan también en algunas ocasiones. Por ejemplo, existe auto-representación en la fotografía de prensa cuando se publican las fotografías de un reconstrucción judicial o policial de los hechos acaecidos, protagonizada por los mismos personajes que participaron en ellos; y es también muy habitual la reconstrucción documental, según la define Doelker: la publicación de la fotografía "del lugar de los hechos", en el que el "escenario original" participa como "testigo certificador" del acontecimiento.

Tampoco la fotografía de prensa está libre de lo que Doelker llama *realidad ficcional*: *"Una realidad de nueva construcción que se basta a si misma, que se refiere a*

---

[11] C. Doelker: *Op. cit.* Pág. 82.

[12] C. Doelker: *Op. cit.* Pág. 83.

si misma y no a una situación real en la que nosotros pensamos cuando, en nuestro lenguaje cotidiano, nos referimos a ella" [13]. Aunque, como hemos dicho antes, Doelker se está refiriendo continuamente al cine, y en este caso al estrictamente narrativo y argumental, su definición de ficción -que se podría reformular de la siguiente manera: "una realidad autosuficiente, construida para ser registrada y cuyo referente es ella misma" [14]- puede aplicarse también a algunas fotografías de prensa: por ejemplo, la falsificación de la realidad ejercida por el retoque de negativos, como veremos en epígrafes siguientes; la reconstrucción de hechos reales con nuevos elementos que embellezcan y amplifiquen el acontecimiento[15]; o la reconstrucción ficcional (con personajes y lugares no protagonistas de los hechos) que se fotografía y publica con intenciones didácticas para explicar una nueva fórmula de atraco, el horror de una violación, etc. Esta reconstrucción (puramente ficcional) puede ser utilizada con la advertencia de que en realidad es una ficción, pero sus publicaciones posteriores pueden llamar a engaño, dependiendo del contexto de utilización[16].

---

[13] C. Doelker: *Op. cit.* Págs 107 y 108.

[14] Ver Eduardo Rodríguez Merchán: *Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción*. En revista *Viridiana*, número 3 (en prensa).

[15] Aunque luego trataremos este aspecto con más profundidad, baste recordar aquí, a modo de ejemplo, la pequeña historia de una fotografía casi mítica: la que realizó Joe Rosenthal (Premio Pulitzer 1945) sobre el momento en que los marines norteamericanos izaban su bandera en la isla de Iwo. Al parecer esta escena, que es ya todo un símbolo iconográfico de la guerra del Pacífico, fue reconstruida por el fotógrafo, pues en la realidad la bandera que llevaban los marines era demasiado pequeña y la posición de los protagonistas poco fotogénica. Joe Rosenthal organizó de nuevo la composición de la toma y escogió personalmente otra bandera de dimensiones más noticiosas (ver Jorge Lewinski: *Camera at war. War photography from 1848 to the present day*. Chartwell Books Inc./Octopus Books Limited. London, 1986).

[16] Piénsese, por ejemplo, en que una de las fotografías premiadas en el Fotopress de 1985 (en la categoría de instantáneas) representaba a una pareja de recién casados (él con pajarita y ella con traje blanco) peleándose en su propio banquete nupcial. La fotografía, excelente de calidad y muy humorística, resultó ser en realidad un montaje: había sido tomada durante los ensayos de una representación teatral y los supuestos novios eran actores disfrazados. El rigor de los estatutos del premio instituido por La Caixa eliminó la concesión del galardón a esta fotografía. Sin embargo, la imagen se encuentra en los archivos de todas las redacciones y puede ser utilizada en cualquier momento para ilustrar cualquier información sobre el matrimonio o el divorcio. Sólo la objetividad del pie de foto que se le adjunte permitirá al lector conocer exactamente la realidad que en su día fue fotografiada.

8.2.-FOTOGRAFIA Y REALIDAD.

Aún en el caso de la fotografía de prensa que se atenga estrictamente, según la terminología de Doelker, a su carácter de documento sumarial, sus relaciones con su referente real son verdaderamente complejas y ambiguas. Se hace necesario, por tanto, que recapitulemos sobre algunos de los conceptos expuestos hasta el momento en esta investigación, para concretar y extender el enfoque dado hasta ahora a la fotografía de prensa y a sus relaciones con la realidad, tanto desde la perspectiva de su valor intrínseco como imagen (podríamos hablar de valor fotográfico), como desde la posición que expusimos en el capítulo tercero: su consideración como mensaje informativo y su análisis dentro del contexto de su aplicación utilitaria concreta.

"Fotografío para saber cuál será el aspecto de algo una vez fotografiado". La lúcida máxima del fotógrafo Garry Winograd nos alerta de nuevo sobre una consideración que ha estado presente durante toda nuestra investigación: por más que la fotografía pueda cumplir -y cumpla la mayoría de las veces- una función referencial; por más que se constituya en huella o índice de una realidad que "verdaderamente" ha existido y se ha situado en un momento concreto y en un espacio determinado delante del objetivo de la cámara; y por más que oculte bajo su manto de mensaje denotado su capacidad de connotación, una cosa parece segura: la escena real que se fotografía no tiene nada que ver (estética, física y significativamente) con la escena una vez fotografiada. Con objeto de no repetir reflexiones que ya han sido hechas en capítulos anteriores, pero con la intención de recapitular sobre las posiciones teóricas ya escogidas (en definitiva, para mantener nuestra tesis de que el valor estético e informativo de una fotografía -aún estrictamente sumarial- no queda subsumido más que parcialmente por el valor estético e informativo de la naturaleza o de los hechos fotografiados), estudiaremos estas diferencias de la imagen fotografiada con su referente real desde los siguientes puntos de vista:

1. La cámara fotográfica, al captar una imagen de la realidad, descontextualiza esa realidad de otros muchos factores que la componen (sensaciones auditivas, gustativas, táctiles, olfativas, etc.) y traduce la tridimensionalidad de esa realidad en una imagen plana. Por tanto, esa primera aproximación del medio fotográfico a la realidad es parcial

y plantea un problema inicial importante: la imagen fotográfica no ofrece una reproducción de la realidad (aunque capte algunas de sus características) sino un mero reflejo parcial y descontextualizado de ella. Como plantea Isidoro Coloma: *"La imagen seleccionada por el fotógrafo -desprovista de sus estructuras sensitivas, de sus texturas superficiales, recortada de su entorno- es sólo una de las muchas posibles que ofrece el hecho natural. Sus elementos significativos ya no serán los mismos que le daban su lugar entre las cosas de la naturaleza, sino los convencionalismos estéticos o informativos del fotógrafo. Toda imagen (por muy mimética o representativa que sea) es una visión sintética, seleccionada, desconfigurada, parcial y subjetiva del mundo real"* [17]. O como confiesa el fotógrafo norteamericano Elliot Erwitt: *"Algunas veces el humor está en la fotografía y no en la escena que se está fotografiando. Quiero decir con esto que uno puede hacer una foto de una situación maravillosa y resultar algo sin vida que no refleje nada (...) Lo que ocurre en la escena en una determinada situación y lo que se refleja en la fotografía pueden ser dos cosas completamente diferentes"* [18].

2. Por tanto, una fotografía no puede ser nunca una simple copia de la realidad. Es una visión elegida subjetivamente entre la naturaleza exterior al objetivo de la cámara por el fotógrafo, compuesta según sus criterios estéticos y manipulada según sus estrategias informativas. Pero esta presencia del fotógrafo plantea a su vez tres problemas:

2.1. La mediación humana del fotógrafo, que manifiesta su estrategia estética o informativa: en toda imagen, por muy informativa y neutra que el fotógrafo haya querido hacerla, encontraremos siempre más elementos de los planteamientos interiores y subjetivos del hombre que de los elementos del entorno natural de lo representado por esa imagen. Como manifiesta muy acertadamente Georges Brassaï: *"Si a menudo la imagen puede hablar de sí misma es porque testimonia una cierta calidad de la mirada que el hombre a puesto sobre las cosas. Entonces el acento no se ha puesto sobre la novedad, la rareza o la singularidad de la imagen, sino sobre la luz inédita, la dimensión nueva que*

---

[17] Isidoro Coloma Martin: *La forma fotográfica*. Pág. 41. Universidad de Málaga. Málaga, 1986.

[18] Elliot Erwitt: *La mirada indiscreta*, reportaje en la revista *El País Semanal*, de 8 de enero de 1989. Págs. 22 y ss.

esa mirada pueda dar a una cosa banal por sí misma (...) A pesar de su humilde sumisión a la realidad, o puede ser que gracias a ella, la visión del fotógrafo se insinúa inconscientemente en las imágenes. Finalmente, se encuentran en su universo desprovistas de la anécdota, casi inmaterialmente, pues los objetos reales substraídos al capricho del azar y al curso cambiante de la vida, toman una extraña densidad y no son 'más claros' por la luz de la realidad sino únicamente por 'aquello' (el ser humano) que ha creado sus imágenes" [19].

2.2. La mediación que la presencia del fotógrafo ejerce sobre la realidad y sobre el entorno donde ocurren los hechos, transformándolos en objetos susceptibles de ser fotografiados y alterando su cotidianidad y su normal devenir al margen de la presencia de la cámara. Y en este punto habrá que tener a su vez en cuenta dos factores: por un lado, la posibilidad de que -al margen del fotógrafo y del sujeto fotografiado- la realidad sea alterada o construida precisamente para ser fotografiada; estudiaremos algunos ejemplos más espectaculares y que afectan a la ética del fotógrafo en epígrafes posteriores, pero valga como sencilla muestra el titular del diario *EL PAIS* (29.02.92) que encabezaba una información sobre la visita del presidente de la República francesa a la Barcelona preolímpica: *"Pujol y Obiols protagonizan una carrera de obstáculos por una foto con Miterrand"* (Ver figura 19); por otra parte, la presencia del fotógrafo y su cámara puede afectar al sujeto fotografiado: lo que muy lúcidamente Barthes denominaba "pose" y que queda explicado con algunas palabras del semiólogo: *"Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar', me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen"* [20].

2.3. La mediación técnica del equipo y del medio fotográfico; tanto en lo que supone de elección técnica (película, lentes, iluminación, etc.), para el acto de la toma, como en el de la posible manipulación ejercida en el proceso de elaboración de la

---

[19] Georges Brassäi: declaraciones del 14 de febrero de 1947 reproducidas en *Petit Journal* (Catálogo de la exposición *Paris le jour, Paris la nuit*. Musée Carnavalet. Paris. Noviembre de 1988 a enero de 1989).

[20] Roland Barthes: *La cámara lúcida*. Pág. 41. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. Sobre el concepto "barthesiano" de "pose" ver también el capítulo III de esta Memoria (epígrafe 3.7.: *El mensaje fotográfico y sus códigos*).

EL PAÍS, sábado 29 de febrero de 1992



MARCEL·LÍ SÀENZ
Mitterrand oye la explicación de Maragall sobre las obras del puerto olímpico.

El presidente francés visitó las obras olímpicas

Pujol y Obiols protagonizan una carrera de obstáculos por una foto con Mitterrand

FIGURA 19

La presencia del fotógrafo "altera" la realidad de los hechos, pues los protagonistas de los acontecimientos actúan ("posan") al advertir la posibilidad de convertirse en noticia.

fotografía (revelado, copiado, encuadre, etc.) y de la posterior preparación para su publicación (manipulaciones informativas en el caso del mensaje fotográfico de prensa).

3. Que la cámara no es sólo un aparato de registro de la realidad visible, sino que también se convierte en un instrumento de descubrimiento, pues no solamente fotografiamos lo que conocemos sino lo que nos resulta desconocido: aquello que según nuestra definición de realidad no es real, pues no es posible que sea captado por nuestros sentidos. De alguna forma, el "barthesiano" instante que fue -pero no fue visto- y que ya nunca volverá a ser hasta que sea apresado para siempre en su imagen, sobrevive -gracias a la fotografía- a su "existencia real", una existencia que para nosotros sólo puede ser real cuando ya ha dejado de serlo. Como señala Jean-Marie Schaeffer: *"... el dispositivo fotográfico produce señales visibles de fenómenos que son radicalmente invisibles para el ojo humano, en el sentido de que no podrían dar lugar a una imagen aérea o retiniana"*[21]. Cualquier ejemplo de fotografía deportiva pone en evidencia esta nueva y diferente función de la fotografía, en absoluto reproductora de la realidad, al menos tal y como hemos definido esa realidad. Así lo sostiene también Guy Gauthier cuando, analizando la fotografía de un saltador de pértiga, señala que la fotografía no detiene el movimiento, sino que lo recompone; que la fotografía no nos recuerda nuestra experiencia (realidad) sino que la complementa y la enriquece: *"La imagen fija, parece ser, podríamos decir que por definición, negación del tiempo. Lo fija, transformando el instante en eternidad (...) Lo que nos enseña, no lo hemos visto; con toda objetividad, ni siquiera ha existido puesto que el cuerpo, que se nos presenta inmovilizado de este modo, reta sencillamente las leyes de la gravedad en el mismo momento en que más se preocupa de dominarlas (...) "* [22]. Tesis muy similar a la que sostiene André Bazin, cuando apunta la posibilidad de que la fotografía sea la imagen más natural de un mundo desconocido, o a la que muy intuitivamente defiende el director de cine Elia Kazan, cuando en su autobiografía confiesa que su experiencia con la cámara fotográfica le descubrió que no era un aparato de registro sino un microscopio que revelaba lo que no se podía ver a

---

[21] Jean-Marie Schaeffer: *La imagen precaria*. Pág. 17. Cátedra. Madrid, 1990.

[22] Guy Gauthier: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Págs. 63 y 65 respectivamente. Cátedra. Madrid, 1986.

simple vista.

4. Que si la fotografía tiene capacidad para registrar la realidad en algunos de sus rasgos físicos de una forma analógica, esa capacidad la convierte también en el mejor instrumento para mentir o para falsificar la realidad que pretendidamente reproduce. No insistiremos demasiado sobre este aspecto, pues ya ha sido tratado con profusión en capítulos anteriores y será sintetizado y bien ejemplificado en el epígrafe siguiente. Baste decir, con Juan Miguel Company, que la fotografía puede detentar el don de transformar lo verosímil en verdadero y de convertir la realidad en apariencia, *"... en el ámbito irreflexivo de las sociedades post-industriales del capitalismo avanzado, donde la imagen mass-mediática se reviste con el falaz código de lo natural o, incluso tiende a sustituir el mundo real en la perpetuación de un larga cadena de simulacros"* [23]. O concretar, con Mario Benedetti, que *"es innegable que la fotografía, a pesar de su crédito como transcripción o representación de lo real, también puede mentir, con trucos o sin ellos; a veces mediante la simple elección de una parcela de la realidad que no es regla, sino excepción"* [24]. Aunque de nuevo habrá que recurrir a la mediación del fotógrafo para explicar esta capacidad para mentir: es en la imaginación del hombre donde reside la posibilidad de falsear la realidad, de ampliarla o de realzarla, porque la cámara, como defendía Edward Weston, es básicamente un medio honesto, al que sólo con mucho esfuerzo se puede obligar a mentir. Con este planteamiento, habrá que tener siempre en cuenta que, al margen de lo que el fotógrafo pueda encontrarse por azar en una instantánea, la fotografía es una interpretación personal de la realidad. Porque, si el fotógrafo encuentra un objeto o un sujeto interesante, raras veces lo encuentra en la posición correcta para apretar el disparador y obtener una foto magnífica. Lo que realmente entra en juego es poder concebir una imagen que narre o describa aquello que quiere narrarse o describirse: el fotógrafo de prensa no es por tanto sólo un cazador que realiza una ojeada fugaz a la realidad, porque la fotografía de prensa es fundamentalmente la organización de la realidad por el cerebro humano.

---

[23] Juan Miguel Company: Prólogo a Guy Gauthier: *Op. cit.* Pág. 7.

[24] Mario Benedetti: *La fotografía como accesorio ideológico*, en el diario *EL PAIS*, domingo 18 de mayo de 1986. Págs 18 y 19.

Con lo expuesto hasta el momento, estamos en disposición de estudiar las relaciones y las concordancias externas e internas de la fotografía de prensa con la realidad que pretende representar. Lo haremos, siguiendo lo comentado hasta ahora sobre realidad documental y realidad ficcional, desde dos perspectivas diferentes: en primer lugar, analizando su capacidad para falsear la realidad, manipulándola por estrategias políticas e ideológicas y creando una realidad ficcional, autosuficiente consigo misma (epígrafe 8.2.1.); en segundo lugar, y desde una posición más objetiva -y relacionada con la realidad documental de la que hablábamos-, que considera a la fotografía de prensa como factor de mediación social, analizaremos los límites éticos y el compromiso que adquiere el periodista al utilizar un medio tan complejo como el fotográfico, que tiene esa capacidad para mentir y para espectaculizar la realidad utilizando estereotipos sociales (epígrafe 8.2.2.); con esos argumentos y con un análisis de la competencia del receptor para "leer" la información recibida (epígrafe 8.3), estaremos en condiciones de realizar en el capítulo siguiente nuestro particular análisis del proceso informativo que describíamos en el capítulo III, ejemplificando cada una de las fases del proceso con una muestra de fotografías publicadas en la actualidad por periódicos españoles.

8.2.1.-La falsificación de la realidad.

Al margen de las intenciones estratégicas del fotógrafo, de su actitud ante los hechos y de su compromiso ético -aspectos que estudiaremos en el epígrafe siguiente-, tres son los factores externos que pueden afectar a la utilización de la fotografía como medio para falsificar la realidad: la adjunción del texto verbal (leyenda, pie de foto o artículo de acompañamiento), que cambia el significado final de la fotografía; el retoque y la manipulación técnica del negativo original (por supresión de alguna parcela, por reencuadre o simplemente por embellecimiento); y la manera de yuxtaponer o colocar las fotografías en las páginas del periódico: afectando al contexto informativo de la fotografía (cambiando de sección), o afectando a su significación inicial (al colocarla en la página de forma que otra fotografía altere el significado de la analizada). Aunque en el próximo capítulo analizaremos detenidamente estas tres formas de manipulación, buscando ejemplos

clarificadores en la prensa española actual, debemos estudiar previamente algunos casos históricos (de adjunción de textos y de retoques) que nos darán luz sobre la capacidad ideologizante del medio fotográfico y sobre su utilización como instrumento político.

Gisèle Freund describe minuciosamente un paradigmático ejemplo vivido por ella misma: *"Bastan a menudo muy pocas cosas para dar a las fotos un sentido diametralmente opuesto al que pretendía el reportero. Pasé por esa experiencia en mis comienzos. Antes de la guerra, la compra y venta de títulos en la Bolsa de París todavía se realizaba al aire libre, bajo los pórticos. Un día me dediqué a tomar una serie de fotos de esa ebullición cogiendo como blanco a un agente de cambio. A ratos sonreía, a ratos con expresión angustiada, secándose su cara redonda, exhortaba a la gente con grandes ademanes. Envié esas fotos a diversas revistas europeas bajo el anodino título de 'Instantáneas de la Bolsa de París'. Poco después recibí los recortes de un periódico belga, y cuál no sería mi asombro al descubrir mis fotos bajo un gran titular que decía: 'Alza en la Bolsa de París, algunas acciones alcanzan un precio fabuloso'. Gracias a unos subtítulos ingeniosos, mi inocente reportaje cogía el sentido de un acontecimiento financiero. Mi asombro rozó los límites del bochorno cuando descubrí días más tarde las mismas fotos en un periódico alemán bajo el título, esta vez, de 'Pánico en la Bolsa de París, se desmoronan fortunas, miles de personas arruinadas'. Mis imágenes ilustraban perfectamente la desesperación del vendedor y la agitación del especulador en trance de arruinarse. Era evidente que cada publicación había dado a mis fotos un sentido diametralmente opuesto, correspondiente a sus intenciones políticas. La objetividad de la imagen no es más que una ilusión. Los textos que la comentan pueden alterar su significado de cabo a rabo"* [25].

La significativa anécdota de la Bolsa de París es sólo una muestra entre las muchas que pueden encontrarse en las que la función del texto altera muy significativamente la información de la fotografía, falsificando la realidad representada. La misma autora describe varios ejemplos de países del Este de Europa, donde fotografías de jóvenes húngaros sublevados se comentan con sentido muy diferentes o donde fotografías de los

---

[25] Giséle Freund: *La fotografía como documento social*. Pág. 142. Gustavo Gili. Barcelona, 1976. Ver también las páginas 141 a 149, para otros ejemplos de manipulación informativa.

mismos tanques soviéticos en diferentes países se presentan unas veces como salvadores y otras como represores; pero también señala y describe como en países democráticos y en publicaciones señeras, que representan a una prensa libre y no censurada (por ejemplo *Stern*, en Alemania, *Paris Match*, en Francia y *Life* o *New York Times*, en EEUU) también se ha utilizado esta forma de falsificar la realidad (ver nota 25).

La polisemia de la imagen fotográfica permite no sólo que su lectura signifique dos cosas distintas para dos lectores distintos situados en diferente contexto cultural o político, sino que también su significado pueda ser completamente alterado gracias al comentario verbal. Por ello, no es posible estudiar la fotografía de prensa aisladamente del comentario verbal que inevitablemente le acompaña. Roland Barthes, en sus ya comentados artículos sobre el mensaje fotográfico y sobre la retórica de la imagen[26], propone que todo texto adjuntado a la imagen (ya sea el pie de foto, el titular o el contexto verbal) la connota, pudiendo llegar a cambiar su significado. Para este autor, son dos las funciones que puede llegar a cumplir el mensaje lingüístico en relación al mensaje icónico al que acompaña: una función de anclaje y otra de relevo. La polisemia de la imagen, según Barthes, engendra cierto temor por la incertidumbre de sentido y por la ausencia de puntos de referencia sólidos. En la imagen existen (subyacentes a sus significantes) una cadena flotante de significados, de los cuales el lector escoge unos e ignora otros. El mensaje lingüístico juega un papel de anclaje del sentido, en la medida que ayuda a identificar los elementos de la escena fotografiada: para Barthes, en ese caso, la leyenda o el texto de acompañamiento ayuda a escoger un buen nivel de percepción. Pero, indudablemente, la importancia no está en la percepción de lo denotado por la imagen, sino en la interpretación o el cambio de sentido que el texto verbal puede controlar. La función de relevo, implica la adjunción de una información suplementaria que no está denotada en la imagen. Aquí es donde el texto puede ejercer un control ideológico sobre la lectura de la fotografía, alterando y falsificando -si interesa estratégicamente- la realidad. Porque, como bien observa Pierre Bordieu: *Las obras del fotógrafo parecen no ser jamás bastante explícitas como para imponer por sí mismas el sentido que el fotógrafo les ha querido dar*

---

[26] Ver Roland Barthes: *El mensaje fotográfico* y *Retórica de la imagen*. Págs. 11 a 49, en *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona, 1986.

(...) Realizar una fotografía que impusiera, sin equívocos y por sí sola, el sentido con la que la ha cargado el fotógrafo, aparece, frecuentemente, como inaccesible o, al menos, extremadamente difícil" [27].

Volveremos sobre este asunto en el capítulo siguiente y en el epígrafe correspondiente a la competencia icónica del lector; pero ahora debemos señalar otra forma de falsificación de la realidad: el retoque o el manipulado del negativo o de la copia antes de publicarse, al margen también, como antes decíamos, de las intenciones personales del propio fotógrafo.

La revista francesa *Photo*, en su número de junio de 1970, denunciaba la utilización de retoques de negativos en algunas fotos publicadas en la prensa checa. En una de ellas, el político Alexander Dubcek, en esa época caído en desgracia tras los acontecimientos de 1968 en Checoslovaquia, había desaparecido del negativo original y, por lo tanto, no figuraba entre los acompañantes del presidente Svoboda. Este método de falsificación de la realidad (trucaje de las fotografías) ha sido muy utilizado en todas las épocas, sobre todo en regímenes no democráticos y con prensas amordazadas. En 1986, una exposición organizada en París por el periodista francés Alain Jaubert, bajo el título de *"El comisariado de los archivos"* revelaba la existencia de cientos de fotografías que "falsificaban la historia", algunas de la cuales fueron reproducidas por la revista española *Cambio 16*, en su número 172 (del 17 de noviembre de 1986), entre ellas la ya comentada del presidente Svoboda[28].

La mayoría de las fotografías recogidas por el periodista francés había sido falsificadas por ese método -tan simple como eficaz- de hacer desaparecer objetos o personajes de la imagen original: Kamenev y Trostski, que desaparecieron de toda la iconografía soviética y fueron borrados de todas las fotografías de archivo, tras ser

---

[27] Pierre Bourdieu: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie.* Pág. 235. Minuit. Paris, 1965.

[28] Ver páginas siguientes, en las que nos hemos permitido reproducir algunas de las fotografías publicadas por la revista *Cambio 16*. Figuras 20 a 25.





OMPAÑIA CONVENIENTE

Los nazis difundieron en 1924 esta foto, en que se ve a *Hitler* junto al general *Ludendorf* —ambos artífices de la intentona golpista de Munich de 1923—, en un momento en que *Hitler* estaba en la cárcel. No disponían de una foto de los dos juntos y les resultaba conveniente más unidad de la que ya tenían, por lo que trucaron una foto de *Hitler*.

FIGURA 20

Reproducida de la revista *Cambio 16* (N° 772, de 17 de noviembre de 1986).

FIGURA 21

Reproducida de *Cambio 16* (Nº 172, 17 de noviembre de 1986).

EL FIN DE LA PRIMAVERA

Todo pasa, y para ejemplo la primavera de Praga. El máximo protagonista del intento democratizador checoslovaco, el que fuera secretario general en 1968 del Partido Comunista checo, *Alexandre Dubcek*, despareció en la foto que recoge un acto oficial celebrado en marzo de ese año. Desaparición que, según la foto, debió provocar un corrimiento de tierras, ya que como puede verse no se dudó en pintar individuos e incluso edificios para tal fin.

El semanario comunista francés «*La Terre*» publicaba en 1963 esta foto, en la que la mano del policía lucía una inexistente porra durante una manifestación de estudiantes, sin duda para acentuar mediante retoques lo que de represiva tenía la acción policial, que un año antes se había cobrado varios muertos a la entrada del Metro en París.

A CACHIPORRA, ARGUMENTO

FIGURA 22

Reproducida de *Cambio 16* (Nº 772, 17 de noviembre de 1986).





ESAPARICION DEL CUARTO CHINO QUE SE LLAMABA PO-KU

El noble arte de la desaparición tiene un ejemplo más en este chino llamado *Po-Ku,* que entre 1937 y 1980 terminó por convertirse en puerta, según demuestran las fotos en la que se le ve —gorrita y gafas redondas— en compañía de tres sonrientes compatriotas y de la que, como borrado por el paso de los años, terminó por esfumarse incluso su sombra.

FIGURA 23

Reproducida de *Cambio 16* (Nº 172, 17 de noviembre de 1986).

El jocoso genocida *Adolf Hitler* aparece acompañado en la foto por la actriz *Leni Riefenstaal* y por su ministro de Propaganda, *Joseph Goebbels*. La segunda versión de la foto parece demostrar que además de genocida, Hitler era celoso, pues tras las especulaciones sobre el supuesto amorío entre su ministro y la actriz —por la que el Führer parecía sentir debilidad—, la figura de *Goebbels* se esfumó en el follaje del fondo como metáfora de su propia habilidad para hacer desaparecer a los demás.

OS CELOS DEL FÜHRER NO PERDONAN



FIGURA 24

Reproducida de *Cambio 16* (N° 772, 17 de noviembre de 1986).



L. QUE MANDA, MANDA

Mao y *Chou-teh* pasaban revista a las tropas en el aeródromo de Yenan en octubre de 1944. Como el tiempo corre, con la llegada del *«culto a la personalidad»*, reencontramos la misma fotografía veinte años después, pero en ella *Chou-teh* ha desaparecido y sólo se ve a *Mao*, quien, por cierto, ha dejado con los años atrás a la otra figura que le acompañaba.

FIGURA 25

Reproducida de *Cambio 16* (Nº 772, 17 de noviembre de 1986).

declarados traidores a la revolución; la denominada "banda de los cuatro" que estaba presente en los funerales de Mao en la plaza de Tian An Men y que también fueron borrados, para no figurar al lado de otros jerarcas chinos, tras su caída en desgracia; Fidel Castro que exigió que desapareciera de su lado el general Pinochet, cuando existía una fotografía de los dos juntos; etc. Todos ellos son casos que demuestran como la historia ha podido quedar falsificada en los medios de comunicación y demuestran al tiempo la existencia de "censores fotográficos" en muchos de los países con regímenes dictatoriales. Sin embargo, lo que más puede interesar a esta Memoria es la reflexión sobre la posibilidad de "falsificar" la realidad por métodos menos burdos que los que hemos descrito aquí o, al menos, por métodos que no traspasen los límites de la ética periodística, como veremos posteriormente.

Pero antes de continuar con nuestra disertación en ese sentido, vamos a permitirnos analizar otro caso de falsificación más cercano y que nos abrirá los ojos a otro motivo de reflexión: nos referimos a una información dada por la revista *Cambio 16* en su número 758, de fecha 9 de junio de 1986. En ella, el semanario exponía a sus lectores que el diario soviético *Pravda* deformaba la realidad al publicar una fotografía en la que los fotógrafos que rodeaban la mesa de negociación de los presidentes González y Gorbachov habían desaparecido. La publicación de esta información no sólo no fue creída por muchos de los lectores, que mandaron cartas al director denunciando a su vez lo que en su opinión era una añagaza de la revista española para desacreditar a los soviéticos, sino que fue desmentida por la propia Embajada soviética en España, a través de su primer secretario. Para resolver de una vez por todas la polémica y zanjar el espinoso asunto, el semanario decide publicar en su número 761, de fecha 30 de junio de 1986, una página explicativa (la misma que nosotros también reproducimos: ver figura 26). En ella se produce una extraña paradoja sobre la que será necesario reflexionar: para "certificar" que la fotografía puede mentir y para "confirmar" que la revista no mentía, se utiliza precisamente (no hay otra forma más testimonial de hacerlo) el testimonio fotográfico. Curiosa paradoja en la que la fotografía se convierte en "juez" y "parte"; y "certifica" con su presencia que también es capaz de mentir y de "falsificar".

Paradoja por partida doble si reflexionamos también en que nosotros mismos nos

La diferencia entre la realidad y la prensa soviética

Como los fotógrafos estorbaban a la imagen del encuentro entre Gorbachov y González fueron eliminados y la foto hábilmente retocada.

LA publicación de una fotografía en el diario soviético «*Pravda*» del encuentro entre Mijail Gorbachov y Felipe González, donde los fotógrafos habían sido suprimidos mediante un hábil montaje, ha dado lugar a numerosas cartas y llamadas telefónicas a la redacción de CAMBIO16.

En el número 758 de esta revista se reproducía la foto de la primera página de «*Pravda*» y otra imagen, en color, del enviado especial de CAMBIO16, dando a entender que si desde un extremo los fotógrafos reflejaban a los líderes políticos con los reporteros al fondo, desde el otro lado —lógicamente— tenía que ocurrir lo mismo.

En esta página volvemos a reproducir la imagen del diario moscovita y la de CAMBIO16 (en color) tomada justo desde enfrente. Y para aclarar todas las dudas, esta revista ha podido obtener exactamente la misma fotografía publicada por «*Pravda*» y que confirma lo anteriormente dicho. Es decir, que con habilidad de laboratorio, los periodistas fueron suprimidos de la imagen, retocándose paredes y ventanas como si los cuatro políticos estuviesen solos en el momento de tomar la foto. Reproducimos a continuación dos de las cartas recibidas en la redacción sobre este tema, que disienten sobre la información en la cual nos reafirmamos.

Muy señor mío: Soy asiduo lector de ese semanario, nunca me he dirigido a usted por tal o cual cosa publicada en CAMBIO16, pero lo que veo en el número 758 del 9 del actual es «demasié».

Página 10, sección Personal, fotos con pie: «Felipe-Gorbachov. La verdad de "Pravda".»

En esta ocasión tratan de meternos un gol en claro fuera de juego, ni la foto en blanco y negro está trucada ni el interés del testimonio gráfico era precisamente la presencia de los periodistas fotógrafos.

No hay que ser muy astuto para comprobar que las fotos, pues se trata de dos tomas distintas, son desde ángulos diametralmente opuestos, ambas son de la misma reunión, en una el fotógrafo está al sur y en la otra al norte, no se trata pues de ningún montaje y no se apunten el tanto del «descubrimiento».

Los que sí habrían trucado la foto, si fuera la misma como el semanario asegura, serían ustedes, pues además de la mancha del señor Gorbachov les han «desparecido» las poses primeras a las otras tres personas que le acompañan, observe, observe.

Si estoy de acuerdo en una cosa, en la que se asevera «a los soviéticos les sobran los periodistas», yo añadiría, y a mí, y a ese otro, y a usted mismo si son periodistas tan sagaces *como el «descubridor de la foto amañada».*

Atentamente le saludo.

Francisco Torreblanca Muñoz.
(Málaga).


Во время беседы. Фото ТАСС.

Беседа в Кремле | Завершение советско-

LOS PERIODISTAS *han sido borrados de la fotografía publicada en «Pravda».*



REALIDAD. *Exactamente la misma foto tal como fue tomada en la realidad.*



FOTO *de CAMBIO16 hecha desde enfrente.*

Señor director: Su revista en el número 758 ha publicado dos fotografías sobre el encuentro entre el secretario general del CC del PCUS, Mijail S. Gorbachov, y el presidente del Gobierno de España, Felipe González, una de las cuales fue presentada como un montaje.

Es asombroso el menosprecio de los lectores, quienes supuestamente no podrían comprender mirando las fotos que ellas han sido tomadas desde los ángulos opuestos y, además, en momentos distintos.

Surge una pregunta, señor director, ¿para qué sirve esta tentativa de sacar unas conclusiones insinuativas de una tal presentación de las fotografías que carece de cualquier fundamento?

Espero que los lectores de su revista serán informados de esta pregunta a la cual, estamos seguros, ellos podrán responder por sí mismos.

Atentamente.

A. Medvedev.
Primer secretario, encargado de Asuntos de Prensa de la Embajada de la URSS.

FIGURA 26. *Cambio 16* (Nº 761, 30 de septiembre de 1986).

hemos permitido reproducir algunas de las páginas sobre "falsificaciones históricas" con el objeto de "certificar" y "acreditar" nuestra tesis de que con la fotografía se puede también falsificar la realidad. Lo que de forma inmediata nos remite de nuevo a un asunto ya tratado pero de transcendental importancia: la credibilidad de la fotografía como testimonio veraz. Pese a que ya hemos visto que el medio técnico permite las manipulaciones más burdas, la credibilidad de la fotografía siempre está presente, lo que dificulta aún más su lectura crítica, por cuanto que aún conociendo sus "defectos", no dejamos nunca de ensalzar sus "virtudes". Resulta curioso, por poner sólo un ejemplo, que un reputado profesor universitario, historiador del pensamiento político y una de las autoridades europeas en el problema del pueblo palestino, utilice en una reseña sobre un libro de fotografías argumentos como el siguiente, en favor de la credibilidad de la fotografía y para "certificar" un hecho conocido y defendido científicamente: *"El monumental testimonio gráfico viene a ratificar algo que ya sabíamos: que Palestina nunca fue, como hubiesen dicho los juristas del colonialismo, una 'terra nullius' (...) Pero por aquello del valor de la imagen, por encima de los testimonios verbales, están la fuerza y el vigor de la rotundidad fotográfica (...) Pese al color sepia de sus imágenes (...) no es un invitación a la nostalgia. Las fotografías, 'imágenes esclarecedoras', por si todavía queda algún demógrafo desmemoriado..."* [29].

8.2.2.-El compromiso de la fotografía.

Y esta noción de la credibilidad testimonial del medio fotográfico nos remite linealmente a otro aspecto crucial en el ámbito comunicativo, que deberemos tener también muy en cuenta para nuestras sucesivas reflexiones: *"Un suceso no representado mediante una imagen padece un problema de identidad, como han entendido perfectamente los directores de periódicos y los censores. Una imagen llamativa acentúa el impacto de la noticia y le da la permanencia que no puede comunicarle la descripción más elocuente.*

---

[29] Roberto Mesa: Reseña al libro *Antes de la diáspora. Una historia de los Palestinos a través de la fotografía (1876-1948)*, en *Diario 16*, de 20 de septiembre de 1987.

La ausencia de pruebas gráficas convierte el acontecimiento en algo vago e insustancial desde el punto de vista de la audiencia. El hambre, por ejemplo, ha afectado muchas veces al tercer mundo, pero sólo los casos ilustrados con fotografías elocuentes han impresionado por su horror al público de occidente. Uno de los sucesos más trágicos de 1983 fue el derribo de un avión de pasajeros coreano por un caza soviético; no hubo fotografías, y cabe pensar que si ese suceso se ha olvidado tan pronto se debe en parte a ello" [30].

La capacidad de la fotografía para simplificar los temas, su poder de emocionar y conmocionar al lector y su funcionamiento basado en el choque sensorial primario e inmediato le confieren en su utilización informativa en la prensa un poder desmesurado. Como hemos estudiado, en este mismo sentido, en la parte histórica de este trabajo, el lugar que ocupan las guerras en las conciencias de las sociedades y en el recuerdo de los lectores de prensa depende en gran medida de las distintas amplitudes de sus coberturas gráficas (ver capítulo VII). Así, el ejemplo del despliegue informativo en la guerra de Vietnam ha servido, como denunciaba Susan Sontag en una entrevista concedida en 1987 a *Diario 16* [31], para que durante la invasión de las Malvinas por el ejército inglés o la de la Isla de Granada por el norteamericano se prohibieran tomar fotografías o, al menos, se establecieran serios controles de censura para ello. Del mismo modo que, tiempo después, durante la guerra del Golfo Pérsico (1991), los fotógrafos y enviados especiales tuvieron serias dificultades para desarrollar su trabajo, como lo demuestra el hecho de que los dos últimos premios del *World Press Photo* fueran concedidos a fotografías de ese conflicto realizadas no por periodistas sino por soldados estadounidenses: los únicos que podían situarse en primera línea sin ser "censurados" por los servicios de información militar.

Hay algo que se desprende inmediatamente de estas últimas reflexiones: el tremendo valor informativo de las imágenes fotográficas y su intrínseca capacidad de influir políticamente sobre *"el pensamiento y la opinión del público"*, como exponía W. Eugéne Smith en el texto que ha servido como prólogo a nuestro trabajo. Y este valor

---

[30] Michael Freeman: *El estilo en fotografía*. Pág. 84. H. Blume. Madrid, 1991.

[31] Susan Sontag: declaraciones a *Diario 16*, de 26 de septiembre de 1987.

informativo y de credibilidad de la fotografía confiere un serio compromiso tanto al fotógrafo que realiza la información como al medio de comunicación que se sirve de esas fotografías y al lector que se deja impresionar por ellas: como denunciaba el fotógrafo Mc Cullin, cuando se le acusaba de espectacularizar la guerra de Vietnam con sus imágenes, *"No sólo el responsable soy yo. También el editor del medio donde publico mis fotos y los lectores que se estremecen viendo mis reportajes"* (ver nota 42, del capítulo VII). Un compromiso muy complejo pues, como ya hemos visto, la fotografía es capaz de utilizar muchas de las armas retóricas que se creían exclusivas del lenguaje verbal: la insinuación, la sátira, la mentira, la omisión, la reconstrucción de la realidad o su falsificación[32]. Un compromiso que deberemos estudiar entonces, a causa de su complejidad, desde diversas perspectivas:

8.2.2.1.-Mediación técnica y humana.

Al margen de lo estudiado en el epígrafe anterior, que supone una descarada "recreación" y falsificación ficcional de la realidad por parte de la fotografía, al ser ésta manipulada estratégicamente por el emisor, no podemos olvidar -como observábamos en el capítulo III- que la fotografía es también un medio de comunicación y un factor de mediación social y que toda información que llega a través de una canal artificial a un receptor ha sido previamente mediatizada. El concepto de mediación debida al enunciador (emisor) es ya un concepto antiguo que fue puesto de manifiesto de manera intuitiva desde la tradición de la narración oral. Ya entonces se establecía que el orador o el narrador debía declarar y dejar expuestas con claridad en su discurso sus intenciones comunicativas y las influencias que previamente había recibido. Así, aún antes de comenzar el relato, el emisor (narrador, orador, etc.) se veía obligado a facilitar a la audiencia los datos

[32] Refiréndose a esa ambigüedad de la fotografía y a su capacidad retórica, Camille Pomeyrol, comentaba muy acertadamente en la revista *Zoom* (Nº 11, de 1978): *"La cámara fotográfica no es el instrumento idóneo para responder al porqué de las cosas, sino que su fin es más bien sacar esas preguntas a la luz. En el mejor de los casos puede presentar, a su manera, la pregunta al mismo tiempo que la respuesta"*.

necesarios para que ésta dispusiera de una referencia para medir y valorar, a continuación, las ideas expuestas en el discurso. Aparecen entonces dos aspectos a distinguir: los hechos de la realidad enunciados por el emisor y la versión, la interpretación, el discurso o el modo de enunciar esos hechos. Y ya hemos visto que la fotografía, aunque lo intente, no puede ocultar en su capacidad referencial lo que tiene de discurso, de interpretación y de estrategia comunicativa; por tanto, la información fotográfica presentará siempre un doble aspecto: lo que manifiesta como representación o reflejo de la realidad (información referencial o de aconteceres) y, por otra parte, la información expresiva y tamizada (interpretación) que el autor fabrica estratégicamente.

Repasemos, por un momento, el esquema elemental de la noticia gráfica que expusimos en el capítulo III. Allí nos encontrábamos con unos hechos o acontecimientos que suceden y se desarrollan en un tiempo y un espacio concretos (la realidad). Estos hechos ponen en relación a lugares, objetos, sujetos y acciones (los protagonistas del acontecimiento). Pero en estos hechos pueden estar presentes los fotógrafos (también protagonistas del hecho, por tener una versión de primera mano y la posibilidad de registrar esos hechos). Ni siquiera en este primer nivel de conocimiento de los sucesos existiría la posibilidad de una objetividad referencial completa: cada protagonista tendrá su versión y ésta será diferente a la de los demás; el fotógrafo habrá interpretado también el acontecimiento y habrá seleccionado y escogido un determinado punto de vista. Pero esa información (el fragmento de realidad seleccionado por el fotógrafo en base a determinados criterios) deberá pasar un nuevo filtro para convertirse en noticia, esto es, para ser comunicada por el medio y puesta en conocimiento de la mayoría. Nuevos criterios profesionales y técnicos influirán en esta nueva elaboración, que obviamente tendrá versiones distintas dependiendo de la ideología y de la organización profesional del medio que la vaya a publicar. El siguiente paso, su elaboración definitiva como noticia publicable (selección de la foto escogida, reencuadres, puesta en página, adjunción de textos verbales, etc.) añadirán nuevas interpretaciones a la información referencial que contenían las fotografías que se realizaron de primera mano.

Cuatro factores surgen de la reflexión sobre este esquema: uno, la influencia del observador (fotógrafo) de los hechos en los propios acontecimientos; dos, la mediación

humana debida al fotógrafo y a otros elementos que debemos señalar; tres, las diferentes mediaciones técnicas que sufre la fotografía en el proceso hasta llegar al lector; y cuatro, la relevancia que tiene la fotografía para decretar notable lo que fotografía: esto es, la capacidad de crear una realidad medial que es interpretada por el receptor como única realidad. Los revisaremos ahora de forma superficial, para continuar profundizando en ellos en los próximos epígrafes y en el capítulo siguiente.

1. *El efecto observación.* Ya estudiamos, en el capítulo II, que en la ciencia lo que un observador decida comprobar ejerce una influencia decisiva sobre la comprobación misma, y que ésta influye, a su vez sobre los objetos observados. En la información gráfica, si se nos permite realizar este criterio de comparación, sucede lo mismo. El fragmento de realidad elegido y la interpretación que le demos dependerá de la manera en que decidamos observarlo, de la actitud que tomemos ante él, pero también de la presencia del fotógrafo en el momento en que se producen los hechos, por muy objetiva que esa presencia quiera ser. Por decirlo con otras palabras, la realidad no está allí, pues en gran parte se ve conformada por el acto de observarla: la realidad se crea, en parte por el criterio del observador y, en parte, por la propia observación, que influye en el desarrollo de los hechos.

2 y 3. *Mediación humana y técnica.* Además de los protagonistas de los hechos (en los que incluimos necesariamente al fotógrafo que se encuentra presente), desde la perspectiva de la mediación humana deberemos considerar también a los diversos actores: el medio, sus directivos y su ideología; el resto de informadores y técnicos que elaboran la información gráfica (redactores, confeccionadores, etc) y, por supuesto, también al público lector, cuya competencia icónica e informativa orientará el mensaje recibido. Por ende, será necesario tener en cuenta de la misma forma la función de las fuentes informativas que alimentan al medio, al margen de su propia plantilla de fotógrafos (agencias y colaboradores); la función del proceso técnico que debe sufrir la imagen original hasta llegar a ser publicada; y por supuesto, la propia organización profesional y económica del medio, que impondrá unas rutinas de trabajo que también afectarán al resultado final de la comunicación por las imágenes fotográficas: los conceptos de distorsión involuntaria, profesionalismo, no-intencionalidad, guardián de la esclusa...,

estudiados por Wolf, Golding y Elliot, Tuchman, etc.[33]. Por tanto, para que queda completo el análisis de la mediación habrá que detenerse no sólo en la mediación del fotógrafo-registrador de los hechos sino también en la mediación producida por la organización interna del medio (económica y productiva), en la mediación ocasionada por la ideología del medio (de sus directivos y de sus informadores), en la mediación ocasionada por los canales y fuentes de información de los que se nutre el medio, en la mediación técnica ocasionada por el proceso de producción y en la mediación ejercida por la lectura por parte del receptor, que reelabora la información recibida añadiéndole sentido y construyendo la realidad medial de la que venimos hablando en epígrafes anteriores.

4. *La construcción de la realidad.* Sin pretender extender nuestra reflexiones hasta el concepto de "fotorealidad", haciendo un paralelismo sobre los conceptos de "telerealidad" y "agenda setting" [34], si que quisiéramos al menos considerar, por lo que hasta ahora hemos visto, que una buena parte de la imagen que la sociedad tiene de si misma es consecuencia de la selección y acumulación continua de los temas y noticias ofrecidas por los medios de comunicación a través de las fotografías publicadas. Como señalábamos al hablar de realidad medial, la realidad para el lector de periódicos existe socialmente si ha sido fotografiada, si ha pasado los filtros suficientes para ser considerada noticia y para ocupar un hueco en el limitado espacio diario de los medios, porque para el público un acontecimiento es relevante -existe "realmente"- si ha ocupado un espacio en el medio y ha sido "certificado" con la presencia de su imagen fotográfica.

8.2.2.2.-Objetividad, veracidad y manipulación.

La idea de imparcialidad informativa aparece siempre ligada a dos indicadores: por un lado la utopía de la objetividad, la consecución imposible de aportar al receptor mediante un proceso técnico -ausente de todo tipo de mediaciones- toda la verdad de la

[33] Ver una síntesis de todas estas investigaciones en Justo Villafañe y otros: *Fabricar noticias*. Págs. 11 a 23 (Introducción). Mitre. Barcelona, 1987.

[34] Ver M. Wolf: *Investigaciones sobre la comunicación de masas*. Paidós. Barcelona, 1987.

realidad: *"Para la información, lo objetividad consistiría pues en reflejar las cualidades de los objetos en toda su complejidad y entramado dentro de la realidad sociocultural. Esta determinación nos lleva a un doble eje de planteamientos: uno la imposibilidad de abarcar toda la realidad de la que hay que informar y, consecuentemente, a la exigencia de seleccionar algunos rasgos (...) Dos, al modo de conocer la realidad por parte del hombre"* [35]. Por otro lado, a la imposibilidad de conseguir una ausencia total de mediación, pese a la supuesta no-intencionalidad que puede presidir el trabajo del profesional honesto. En cualquier caso, como venimos exponiendo y como acertadamente señala Villafañe: *"Bien sabemos que la objetividad informativa no es posible; incluso en el caso en el que exista una decidida voluntad por objetivar los acontecimientos que se comunican a la audiencia, el propio proceso de comunicación está organizado de tal manera que hace de esta pretensión algo utópico e imposible. Pero la mediación de la que es portador todo producto informativo no siempre tiene la misma naturaleza, ni el mismo origen, ni el mismo grado de voluntariedad"* [36].

Si ya hemos estudiado en el epígrafe anterior lo que podría ser el grado máximo de manipulación informativa mediante la utilización de la fotografía (la falsificación de la realidad) la cuestión se centraría ahora en establecer, como insinúa el doctor Villafañe, la naturaleza, el origen y el grado de voluntariedad de la mediación ejercida por el informador y el medio a través de la fotografía de prensa. Esto es, los límites entre la mediación legítima (presidida por la ética profesional) de las circunstancias ambientales y la falsificación irrefutable. Y en el terreno de la fotografía, el problema se complica enormemente por una razón que hemos tenido presente desde el principio de este trabajo: la "credibilidad" de la fotografía y su supuesta veracidad: porque evidentemente la fotografía de prensa no desvela en su totalidad la realidad de los hechos, pero su carácter de huella apunta a una situación de denuncia de "lo real" fotografiado, apunta a una especie de transposición y reflejo de la realidad, que llega sensorialmente al lector, alerta su conciencia convirtiéndose en documento y dificulta la posibilidad de advertir la frontera

---

[35] Mariano Cebrián Herreros: *Fundamentos de la teoría y técnica de la Información Audiovisual.* Pág. 234 (Tomo I). Mezquita. Madrid, 1983.

[36] J. Villafañe y otros: *Op. cit.* Pág. 25.

entre la insinuación y la veracidad.

Un ejemplo claro de lo que exponemos se puede encontrar precisamente en uno de los extremos más periféricos del fotoperiodismo: el "paparazzi" y su invasión de la intimidad de los famosos. Situaciones que descritas por el redactor literario llegarían a rozar los límites de la calumnia o, al menos, podrían ser considerados como una fuerte agresión a la vida privada de las personas, diluyen sus responsabilidades legales y permanecen como documentos publicables si existen fotografías que "certifiquen" los hechos[37]. Pues, como acertadamente observa Pierre Bourdieu: *"La prensa tiene un interés espontáneo por el escándalo: para ella la información es un recurso, una fuente de beneficios, sobre todo cuando toma la forma del 'scoop', información exclusiva y sorprendente de una transgresión ética llevada a cabo por una personalidad eminente".*

Sin embargo, no son esos extremos los que nos interesan, sino las prácticas mas habituales del fotoperiodista que, sin sobrepasar los límites de la manipulación descarada, puede "construir" y dar a leer al público la imagen de la realidad que estratégicamente haya decidido imponer, porque lo habitual es que la prensa trate de ocultar o, al menos, disfrazar ese interés en lo escandaloso. Así, el propio Bourdieu termina su razonamiento con una especie de velada denuncia: *" Y el interés que pueda tener en satisfacer la curiosidad espontánea por el cotilleo, es decir, las calumnias acerca de los grandes (en todos los órdenes de la existencia social, pero sobre todo en la política), es tan grande que los periódicos preocupados por su respetabilidad deben imponerse una especie de 'self-restraint', de autocensura, para diferenciarse de los 'periódicos escandalosos', que tratan*

---

[37] El término "paparazzi" (en realidad, un tipo de mosquito muy molesto) fue usado y popularizado por Federico Fellini, en su película *La Dolce vita*. A partir de entonces sirve para designar a los fotógrafos de la prensa "del corazón" que se han especializado en "la caza" de las imágenes íntimas de los famosos. Michael Freeman (Op.cit. Págs 86 y ss.) observa que *"esta invasión de la vida privada por la cámara es posible porque la ley se ve incapaz de definir con precisión el efecto de la fotografía"* e ilustra su razonamiento con una foto del "paparazzi" Alan Davidson en la que la famosa modelo Laura Hutton, vestida con un chandal y sin maquillaje, ataca violentamente al fotógrafo, mientras sus amigos reducen con más éxito a otro fotógrafo. La descripción de estos acontecimientos sin la fotografía "certificadora" no hubiera pasado la "autocensura" de ninguna publicación, por el omnipresente riesgo de ser denunciada por injurias o calumnias.

de aumentar su público ofreciendo revelaciones apetitosas" [38].

Como veremos posteriormente con detalle, y como ya dejamos apuntado en el capítulo III, la elección técnica de los materiales a emplear (película, lentes, etc.), la iluminación, el punto de vista ante el acontecimiento, el momento de efectuar el "disparo", el encuadre, los recortes de negativo, la adjunción del texto a la imagen y la confección y puesta en página, no son tampoco códigos inocentes, pues revelan una más sutil intención de construir una especie de "fotorealidad", reflejando un determinado punto de vista pero sin llegar a los extremos antes descritos de falsificación burda e irrefutable.

Pese a ello, la frontera entre una y otra forma de "manipulación" (entre la supuesta honestidad profesional que pretende depurar y aclarar la información y la que falsifica burdamente la realidad sin prejuicios morales) sigue sin estar claramente delimitada. Michael Freeman[39] expone, en este sentido, el ejemplo de la publicación, en 1981, de una serie de fotografías de pandas gigantes en la prestigiosa revista alemana *Geo*. Las fotografías, tomadas por el fotógrafo naturalista Timm Rautert, fueron presentadas en la edición norteamericana de la revista como "las primeras que un periodista occidental había podido conseguir" de estos míticos animales en su "hábitat natural en la provincia china de Ssêch'uan. Evidentemente, la fama de estos animales y las dificultades de observarlos en su ambiente alertó a los movimientos naturalistas que denunciaron que las fotografías habían sido obtenidas en un recinto cerrado, con los simpáticos animales en cautiverio, y con un entorno similar al de su región natal. El fotógrafo y la publicación habían cuidado en extremo la exclusión de vallas u otras pruebas de su ficción: el lugar donde los pandas fueron fotografiados no era un medio artificial, pero tampoco era el hábitat natural de los animales. Las preguntas que surgen inmediatamente son las siguientes: ¿hasta que punto es legítima esta supuesta ficcionalización de la realidad? ¿habría otro medio de informar a los lectores del modo de vida de los pandas, si éstos no pueden ser fotografiados en su ambiente natural? ¿no se realizan todas las fotografías de la naturaleza con procedimientos

---

[38] Pierre Bourdieu: *Anatomía del escándalo. Análisis de un fenómeno que remueve el paisaje cotidiano*, en el diario *EL PAIS*, de 7 de mayo de 1990.

[39] Michael Freeman: *Op. cit.* Págs. 94 y 96.

parecidos? ¿no están todos los libros científicos llenos de fotografías de insectos y otros animales, cuyas actitudes vitales han sido reproducidas en laboratorios al efecto, para poder controlar correctamente las tomas fotográficas?. El error, que la revista rectificó inmediatamente, estaba -en nuestra opinión- en lo abusivo del pie de foto y del texto, que exageraban las condiciones de la toma; y no, como pudiera pensarse, en la reconstrucción legítima y con ánimo de informar al lector de la realidad, pues en este caso nos hallaríamos en el supuesto que comentábamos en el epígrafe anterior: la auto-representación documental, en la terminología de Doelker (ver epígrafe 8.1.1).

Ahora bien, esta justificación de la auto-representación como forma legítima del hacer documental también justificaría las fotografías de Joe Rosenthal en la isla de Iwo (ver nota 15 de este mismo capítulo) y desarbolarían todas las duras acusaciones sobre el quehacer de Eugéne Smith y su ética informativa que se produjeron recientemente en la comunidad fotográfica cuando, tras una exposición celebrada en París a final de 1990, se alzaron voces sobre la supuesta reconstrucción de la realidad que el fotógrafo americano -al que se llegó a tildar de "fabricante de espejismos"- había realizado para embellecer las situaciones retratadas en la Segunda Guerra Mundial[40].

Y la polémica se acrecienta si se piensa en otros claros e inolvidables ejemplos, los citados por Jorge Lewinski sobre la unidad fotográfica del ejército británico conocida como la *Chet's Circus* y dirigida por el sargento Chetwyn que, al parecer, escenificaba las batallas con una coreografía muy realista, utilizando incluso granadas de mano y fuego real para las tomas. Estas imágenes, no obstante, han quedado perpetuadas para el futuro como las batallas reales del ejército británico y australiano en el desierto de El-Alamein y son reproducidas -la mayoría de las veces sin ningún tipo de advertencia- en los libros de historia. Según este autor, que cita a un cámara británico llamado Ian Grant, el *Chet's Circus* sólo servía para *"organizar sus propias batallas (...) Allí se veían cosas como el sargento Chetwyn sobre un carro de combate lanzando lentamente granadas a medida que era fotografiado. El Ministerio de Guerra aceptaba esta situación, pero a algunos*

[40] Ver Ruth Zauner: *La verdad contra la objetividad. Una exposición de Eugéne Smith en París desata la polémica sobre la ética informativa*. En diario *El Sol*, de 22 de abril de 1991.

fotógrafos no les gustó participar en este simulacro" [41].

La situación es parecida a la que denunciaba la fotógrafo americana, Annie Leibovitz, ahora famosa por sus retratos de la intelectualidad mundial, sobre la guerra del Líbano: *"Fui allí para cubrir la guerra para la revista 'Rolling Stone' en 1982, y vi a muchos reporteros montando sus fotos, obligando a los soldados a cambiar de sitio y poniendo los fusiles aquí y allá, estaba claro que eso no era periodismo; a mi me interesaba ver algo de verdad y mostrarlo de una determinada forma..."* [42]. Con profundo respeto a la decisión tomada por la fotógrafo americana que le supuso su abandono de la profesión del fotoperiodismo, por lo que ella denuncia como falta de ética y deformación de la realidad, nuestra postura no puede ser tan lineal, ni nuestro rechazo puede ser tan explícito. Por todo lo que venimos estudiando en este capítulo, la situación es evidentemente compleja y ese rechazo de la "objetividad" por el probable "montaje" de algunas fotografías supondría el rechazo sistemático a toda forma de comunicación visual, donde la mediación (más o menos lícita, más o menos ilícita, pero siempre deformante) es inevitable.

8.2.2.3.-La presencia del fotógrafo.

El problema, en nuestra opinión, debe desplazarse a algo que ya hemos dejado apuntado antes: la presencia del fotógrafo; una presencia que afectará a "lo real" fotografiado de tres maneras, además del ya comentado "efecto observación" (interpretación subjetiva): como presencia que altera la realidad y la fuerza involuntariamente a "posar"; en cuanto a esa presencia como segundo elemento real (segundo actor o, protagonista), que afecta a la interpretación de lo fotografiado por parte

---

[41] Jorge Lewinski: *Op. cit.* Págs. 105 a 109.

[42] Annie Leibovitz; declaraciones a *El País Semanal*, de 19 de enero de 1992. A partir de esa fecha, Annie Leibovitz publica semanalmente en este suplemento del diario *EL PAIS* un retrato comentado de alguna personalidad.

del lector; y en cuanto a la posible barrera psicológica que se alza entre el observador y lo observado, cuando el periodista ve la realidad como algo distinto, como algo cuyo fin es ser transformado en una imagen para ser publicada.

a) La presencia del fotógrafo y de su aparatoso equipo afecta al normal desarrollo de los hechos reales. Pero esta alteración puede aparecer de diferentes maneras: desde la más inocente a la más cruel. Ya hemos visto que siempre está presente el "barthesiano" concepto de "pose": los protagonistas de los acontecimientos se preparan para ser fotografiados, pues al advertir la presencia del fotógrafo advierten al tiempo la presencia del medio de comunicación y la posibilidad de elevar el evento a la categoría de publicable. Al margen de los intereses del propio periodista, y sin que medie ningún intento de manipulación subjetiva, la realidad se "construye" a su alrededor, se "prepara" para convertirse en noticia: la sonrisa del político, el apretón de manos más o menos forzado, o la lucha por aparecer junto al personaje importante (recuérdese la ya comentada fotografía de la visita de Miterrand a la Barcelona preolímpica) serán formas inocentes (casi estereotipadas) de alterar la realidad para ser fotografiada. Otro estadio más sutil de esta concepción de la "pose" lo constituiría la creación de una determinada realidad por parte de los gabinetes de información: la preparación de lo que los sociólogos han denominado "acontecimientos mediáticos"; esto es, acontecimientos que se desarrollan -se crean y se montan- con el único propósito de ser registrados por los medios de comunicación. Las "representaciones" de un determinado político durante su campaña electoral, el estreno para la prensa de un determinado espectáculo, o la "reconciliación" forzada de dos famosos por intereses estratégicos, son también fotos casi estereotipadas que aparecen habitualmente en la prensa, "certificando" una pseudorealidad en cuya "construcción" el periodista no ha tomado partido, pues su única aportación -quizá obligación- es haber estado presente. Sin embargo, en situaciones excepcionales, esta presencia puede alterar significativamente el curso de la historia y afectar de modo brutal y menos frívolo a la realidad. Michael Freeman relata un hecho en el que se detecta la intención de los protagonistas de organizar una "representación" para convertirla en noticia, aún a costa de la vida humana: al parecer, y siempre según Freeman, un dirigente bengalí que pronunciaba un discurso en Bangla Desh (poco después de la guerra civil de 1971) aprovechó la presencia de los fotógrafos que asistían al acto para, tras insultar y

vejar a cuatro detenidos, asesinarlos a bayonetazos. Algunos de los fotógrafos que se percataron de lo que estaba sucediendo se negaron a usar sus cámaras con intención de salvar las vidas de los prisioneros impidiendo la publicidad del acontecimiento; otros no siguieron esa conducta y sus fotografías ampliamente difundidas en la prensa internacional obtuvieron muchos premios[43].

b) Las preguntas éticas y morales que suscitan hechos como el relatado resultan difíciles de responder y, al tiempo, nos obligan a reflexionar sobre otro de los problemas apuntados en el párrafo de introducción a este epígrafe: ¿crea la cámara fotográfica una barrera psicológica entre el fotógrafo y la realidad? ¿es consciente el periodista de la realidad que fluye a su alrededor o, al estar inmersos en ella, la perciben meramente como un fragmento de la "espectacularización" que debe ser fotografiada para ser reproducida e impresa? ¿hasta qué punto el fotógrafo se considera protagonista de los hechos que registra, o se sitúa fríamente ante ellos como si fuera un observador distante y lejano? Estas preguntas tampoco tiene fácil respuesta, aunque en general tanto los analistas como los propios fotógrafos se inclinan por una especie de "distanciamiento de lo real" que implica una espectacularización de la realidad : *"El fotoperiodista ve el espectáculo, ve la realidad como ficción, porque a partir de su "clic" esa imagen se desconecta del 'continuum' real para pasar al 'continuun' de la ficción de las noticias, a esa amalgama de informaciones que son las páginas de los diarios. Es sintomático el caso de los mártires del periodismo gráfico que, disparando sus cámaras, son alcanzados por esa realidad cruenta a la cual ellos creen no pertenecer y ser inmunes"* [44]. Opinión que suele ser compartida por los propios fotógrafos, como por ejemplo Elliot Erwitt, que confesaba sin tapujos cómo llegaba a mantenerse al margen de la realidad que fotografiaba sin sentirse partícipe del evento y manteniendo una distante frialdad cuando llevaba su cámara preparada: *"La cámara crea una barrera entre la experiencia y yo (...) Recuerdo, por ejemplo, que en cierta ocasión tenía que fotografiar una operación de cáncer. El día*

---

[43] Michael Freeman: *Op. cit.* Pág. 105 (Ver figura 27 en la página siguiente, reproducida del libro de Freeman).

[44] Jesús Angel Prieto: *No disparéis más (fotos)*, ponencia presentada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sede de Cuenca. Octubre de 1989.



FIGURA 27

La nada "inocente" "construcción" de la realidad para ser fotografiada al advertir la presencia del fotógrafo. Imagen reproducida de Michael Freeman: *El estilo en fotografía*. Blume. Barcelona, 1991. Pág. 103.

anterior fui a ver cómo lo hacían para saber lo que me esperaba, pero, cuando empezaron a sacar los pulmones ensangrentados, el cirujano se dio cuenta de que yo estaba a punto de desmayarme y ordenó que me marchara. Sin embargo, al día siguiente, con mi cámara en la mano, ya no me importaba nada. Cualquier cosa, por muy horrible y peligrosa que fuera, la reflejaba la cámara. Yo estaba al otro lado" [45]. Y al otro lado de la cámara las cosas se ven de distinta forma, como si no se estuviera presente en la realidad: las declaraciones radiofónicas de algunos de los fotógrafos que asistieron "en vivo" al intento de asonada fascista de febrero de 1981, protagonizada por el coronel Tejero en el Congreso de los Diputados, corroboran este hecho, pues según su propio relato, estos periodistas pasaron varios minutos disparando automáticamente sus cámaras porque algo noticioso estaba pasando, pero sin percibir "realmente" la gravedad de lo que estaba sucediendo.

c) Paradójicamente, sin embargo, es precisamente la presencia del fotógrafo la que en ocasiones contribuye a una lectura más impactante de las fotografías y afecta, como decíamos antes, a la interpretación que de ellas realiza el receptor. Sobre todo en las situaciones más peligrosas, en los instantes decisivos, el lector de la fotografía puede llegar a pensar en el fotógrafo como una especie de *héroe* o *segundo actor* y protagonista de los hechos. El impacto de la fotografía se verá reforzado por ese sentimiento de "haber estado presente" en el lugar de los hechos, su mérito se mide por su cercanía y por su proximidad a lo real: *"En la foto histórica (sobre todo en la de guerra) el lector encuentra un segundo soporte de identificación en la figura imaginaria del fotógrafo como segundo actor (...) Cuidadosamente utilizada por las instituciones de prensa (nuestro reportero estaba allí), sobre un hecho imaginario y estereotipado donde la intervención del fotógrafo (la palabra intervención es ya demasiado fuerte) revela su copresencia en el peligro, su capacidad técnica (disparar en el momento exacto), su afortunado azar, tanto como su intuición y su coraje"* [46]. Algo queda, en este sentido y en el público actual, de lo que podía haber sentido el lector de las primeras fotografías documentales, cuando las fotografías eran

---

[45] Elliot Erwitt: *La mirada indiscreta*, reportaje en *El País Semanal*, de 8 de enero de 1989.

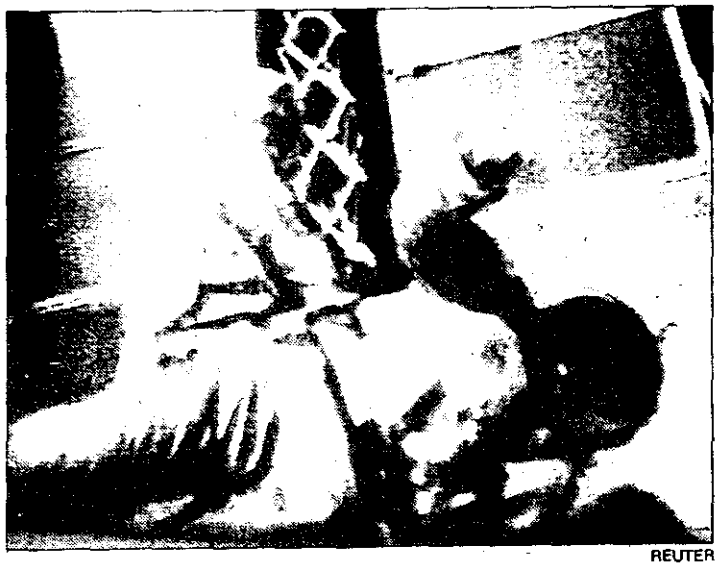
[46] Alain Bergala: *Le pendule (La photo historique stéréotypée)*, en revista *Cahiers du cinéma*, número 276. Pág. 41.

noticias "per se": su mérito estaba en existir, el documento (lo fotografiado) podía pasar a un segundo plano, pues lo importante, lo novedoso, lo noticiable era lo fotografiable, el hecho de que "eso" pudiera ser plasmado en una imagen y reproducido en un periódico. La noticia es, entonces, la propia fotografía: la presencia del fotógrafo en el lugar exótico o inaccesible. Pero no sólo en las guerras o en las situaciones peligrosas, como observaba el teórico francés citado, sino también, por ejemplo, en las fotografías actuales que nos llegan del espacio y ante las cuales la pregunta puede ser: ¿lo importante es lo que ha sido fotografiado (el documento) o el propio hecho de que haya sido fotografiado y enviado desde fuera de la tierra? (ver figura 28 en página siguiente).

8.2.2.4.-Estilo, retórica y estereotipo.

El concepto de estilo, pese a ser de tremenda utilidad en la fotografía artística y resultar un término básico para la crítica del arte, se diluye y queda como una idea vaga e imprecisa cuando se aplica a la fotografía periodística. Tanto en su concepción como elemento de reconocimiento del trabajo concreto de un fotógrafo, como en la de "ideal o quimera" del trabajo bien hecho, el estilo fotográfico se niega en la mayoría de los casos al fotoperiodista. Todo lo más, y con mucha condescendencia, se puede llegar a hablar de cierta obsesión temática en el trabajo de un fotógrafo concreto, o matizar y analizar su capacidad de especializarse en un determinado tipo de fotografía. Sin embargo, como venimos estudiando y como ejemplificaremos en el capítulo siguiente, existen determinados códigos y figuras retóricas que permiten expresar al fotógrafo su intención al tomar -desde un punto de vista concreto, con una óptica determinada, etc.- una fotografía. Ahora bien, la lectura de esa intencionalidad puede no sólo no identificarse con el concepto de estilo sino analizarse desde la óptica del estereotipo creado socialmente o impuesto por el poder.

Así, hay autores que señalan que ya no es posible una originalidad de estilo, que nos señale unívocamente quién está detrás de la cámara en el trabajo del fotoperiodista, pues *"la fagotización de imágenes en la prensa va ligada a la espectacularidad del tema y a su impacto emocional; no interesa la presencia explícita del autor ya que impide la identificación masiva del consumidor si dicha imagen está demasiado alejada de la*



REUTER

Yuri Romanenko, durante el paseo espacial.

Nuevo paseo espacial de los cosmonautas soviéticos

AGENCIAS, **Moscú / París**

Los tripulantes de la estación orbital soviética *Mir* Yuri Romanenko y Alexander Laveikin realizaron el pasado martes por la noche un nuevo paseo espacial para completar la instalación de la tercera batería solar de la estación, según informó el centro de control de vuelo. El paseo espacial de Romanenko y Laveikin —el tercero en apenas dos meses— duró tres horas y 15 minutos.

La nueva batería solar hará posible aumentar considerablemente la efectividad de la investigación científica a bordo del complejo orbital.

Por otra parte, Oleg Firsiouk, vicepresidente de Glavcosmos, la organización encargada de la comercialización de los lanzadores soviéticos, admitió ayer en París que en dos de los lanzamientos del cohete Protón, en los meses de enero y abril de este año, falló la última etapa, en la que se sitúa en órbita el satélite. Recientemente, la URSS está ofreciendo a los países occidentales los cohetes Protón para lanzamiento de satélites.

FIGURA 28

retórica habitual" [47]. Esta idea de que la fotografía de prensa se presenta sobre todo por la fuerza de la escena fotografiada, por "lo real" que denuncia es sostenida también por la propia Susan Sontag, que extiende el concepto a cualquier tipo de fotografía y señala que las cualidades formales de estilo, de importancia suprema en la pintura, *"tienen a lo sumo una importancia secundaria en la fotografía; mientras que siempre tiene importancia primaria 'qué' es lo fotografiado"* [48]. Lo que llevaría a pensar que en el fotoperiodismo el estilo no lo crea el fotógrafo, sino el tema fotografiado. Pero en nuestra opinión el análisis de la existencia o no de estilo en un fotógrafo de prensa sólo puede hacerse desde la óptica de la revisión sistemática de toda su obra; lo que raramente es posible hacer por la dispersión de sus fotografías o porque, cuando se pueden reunir en un sólo libro, aparecen descontextualizadas y con valores estéticos añadidos (sintácticos y de puesta en página) que no tuvieron originalmente. Por ello, nos parece más adecuado analizar la otra polémica, la de la retórica estereotipada y normalizada por la institución periodística.

En este sentido es bastante clarificador el análisis realizado por Margarita Ledó Andión[49], quien, al estudiar los usos de la fotografía en la prensa diaria, advierte que la imagen dominante en la prensa se presenta cada vez más identificada por determinados estereotipos que reducen su capacidad simbólica e interpretativa, promocionando al tiempo lo rutinario y obviando la fotografía expresiva y de autor. Además, la autora denuncia que las instituciones (tanto políticas como periodísticas) ejercen no sólo un control temático e ideológico (común sin duda a otras actividades periodísticas no fotográficas) sino también "repertorial" o de codificación. Y esta matización crítica no será de mucha utilidad cuando, en el próximo capítulo, analicemos estos códigos o repertorios retóricos con intención de señalar la parcialidad del testimonio gráfico en la prensa actual, pues deberemos tener muy en cuenta que esos "usos" no son consustanciales a la utilización de la fotografía en la prensa, sino que han sido conveniente y socialmente institucionalizados

---

[47] Jesús Angel Prieto: ponencia citada.

[48] Ver Susan Sontag: *Sobre la fotografía*. Págs. 93 a 120 (*El heroísmo de la visión*). Edhasa. Barcelona, 1981.

[49] Margarita Ledó Andión: ponencia sin título presentada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sede de Cuenca. Octubre de 1989.

por el poder dominante.

Y si hablamos de institucionalización de la retórica fotográfica, no podemos dejar de mencionar, aunque se salga de los intereses concretos de este trabajo, el análisis que realiza el crítico francés Serge Le Péron sobre la utilización en la prensa de lo que el llama la "imagen del orden": las fotografías de los delincuentes sacadas de las fichas antropométricas de la policía o de los archivos de alistamiento en el ejército. Basándose en la historia de un error judicial, el de Pierre Goldman, un acusado del asesinato de dos farmacéuticos de París, Le Péron denuncia que, pese a que la policía fotografía exclusivamente con la intención referencial de reconocer el rostro del acusado, la retórica de la mirada del "orden" o del "poder" se superpone y anula esa información, haciendo iguales las fotos de todos los detenidos: *"En los asuntos de este tipo, hoy no se fabrican (casi) los testimonios, se fabrican las imágenes. Y se educan las miradas (...) A fuerza de ser fotografiado y mirado por las miradas anónimas de los representantes del Orden, se acaba uno pareciendo a quien ellos deciden que se parece (...) es el rostro que el poder escoge, el rostro sobre el que el poder ha impuesto su mirada (...) Un ejemplo en el asunto Goldman: las dos fotos publicadas por Liberation son elocuentes; el parecido entre las dos personas es tal que es casi imposible cualquier discernimiento (...) Pero la pequeña historia de estas dos fotos dice mucho más; habla de las circunstancias en las que fueron tomadas; la foto de Goldman fue tomada por la policía después de su arresto; la del actor, por los servicios fotográficos del ejército tras su incorporación a filas. Los dos hombres nunca se asemejaron tanto como en esas dos fotos"* [50].

[50] Serge Le Perón: *Le droit de regard (Sur quatre ou cinq événements dont les media ont ou n'ont pas parlé, en bien ou en mal)*. En revista *Cahiers du cinéma*, número 276. Págs. 27 y ss. El autor denomina a este curioso efecto de igualitarismo fotográfico con la expresión *la solidaridad de las imágenes del orden.*

8.3.-LA COMPETENCIA DEL LECTOR.

Preguntado sobre cómo debe comportarse un escritor en la era de la imagen, el literato Gabriel García Márquez contestaba: *"Las palabras están en la imagen. Si te pones a pensar, la palabra escrita es un medio muy primitivo. ¿Tu sabes lo que es poner una letra detrás de otra y para leerla tener que descifrar un sonido detrás de otro sin saber qué quiere decir. Es absolutamente primitivo, es casi como la escritura cuneiforme. En cambio, la imagen con un sólo impacto te produce una emoción inmediata, mucho más profunda, y no tienes que descifrar nada: va directamente al corazón"* [51].

Esta reflexión del premio Nobel de literatura nos permite introducirnos en el papel desarrollado por el lector en el proceso de comunicación visual y lo decisivo de su actividad receptora en la introducción de sentido en la imagen. La idea de que la imagen es leída de forma global, sintética e instantánea y su carácter puramente primario y emocional (*"directamente al corazón"*), que parece defender el escritor, ha dado pie a considerar la comunicación visual como un lenguaje universal, como una especie de "esperanto" o idioma internacional que no necesita se decodificado por el receptor para que su sentido sea transmitido plenamente. Ciertamente el carácter concreto, inmediato e impactante de la imagen fotográfica consigue que su comunicación, la información que se difunde a través de ella, sea más comprensible para el gran público que cualquier otro tipo de lenguaje más codificado o abstracto. Sin embargo, pese a que su potencialidad emotiva puede ser muy considerable y pese a su extraordinario poder de dirigirse directamente a la sensibilidad primaria del lector, la imagen fotográfica no es en absoluto un lenguaje universal.

8.3.1.- El mito de la universalidad del testimonio gráfico.

Jacques Aumont, citando a Jean-Pierre Oudart, propone una interesante dicotomía

---

[51] Gabriel García Márquez, entrevistado por Susana Coto, en suplemento *Culturas*, número 148. *Diario 16*, de 6 de febrero de 1988.

que nos permite reflexionar, desde una nueva perspectiva, sobre algunos de los aspectos ya tratados en esta memoria. En opinión del autor francés toda imagen representativa produce dos efectos sobre el receptor: un "efecto de realidad" (*"producido por el conjunto de indicadores de analogía"*) y un "efecto de lo real" (*"sobre la base del efecto de realidad, el espectador induce un juicio de existencia y le asigna un referente en lo real. Dicho de otro modo, el espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo, sino que lo que ve ha existido en lo real"*)[52]. Este replanteamiento del concepto de la fotografía como "espejo con memoria", que venimos criticando desde el principio de este trabajo, nos remite también a la consideración de que, para realizar ese paralelismo que le permita al receptor asignar un referente real a lo que ve fotografiado, es necesaria la inducción de un "juicio de existencia". Y ese juicio será tan personal, específico e individualizado como lo es el propio receptor. Por decirlo con otras palabras, en este caso de Thibaut-Laulan: *"... es preciso reafirmar la complejidad de la imagen con relación a la palabra y sostener que la fotografía o el cartel más simple en apariencia ponen en juego no sólo el 'saber', sino, más aún, 'la personalidad' toda entera del receptor"* [53].

Estamos hablando, sin duda, de un asunto que puede parecer ya conocido y recurrente, por lo expresado con anterioridad en capítulos precedentes: que la significación de los mensajes fotográficos está culturalmente codificada y que es necesario aprender a decodificar esos mensajes para completar su significación. Sin embargo, y a diferencia de lo expuesto en anteriores reflexiones, ahora lo estudiaremos desde el punto de vista del receptor. Un receptor que, como bien define el profesor Alonso, *"no es un receptor ideal que cuenta con instrumentos epistemológicos desarrollados y nutridos, sino (...) un receptor generalmente pasivo, indefenso y sometido a llamadas interesadas y mercantilizadas que tratan de atraer su atención"* [54].

Para romper definitivamente el mito de la supuesta universalidad del mensaje

---

[52] Jacques Aumont: *La imagen*. Pág.117. Paidós. Barcelona, 1992.

[53] A. M. Thibaut-Laulan: *El lenguaje de la imagen*. Pág.9. Marova. Madrid, 1973.

[54] Manuel Alonso Erausquin: *Op. cit.* Pág. 7.

fotográfico quizá sea válido recurrir a un concepto ya manido en cualquier tipo de estudio sobre la comunicación: el de "espacio cultural". Para que la comunicación sea posible es necesario que el emisor y el receptor compartan una zona de interferencia cultural común, ya que dos seres que pertenezcan a universos culturales distintos no pueden comunicarse entre sí. Y si este razonamiento resulta diáfano cuando se trata de lenguajes abstractos (por ejemplo, el verbal), también es evidente cuando se habla de comunicación visual, pues dos espacios culturales diferentes producen inevitablemente dos mundos perceptivos distintos y difícilmente interrelacionables. Veamos dos ejemplos concretos y muy esclarecedores por su complejidad, en los que se advierte que también el lenguaje visual se encuentra fuertemente codificado.

El primero de ellos propuesto por Phillipe Dubois: *"Todos los hombres no son iguales ante una fotografía, esto es lo que nos dice, a su manera, la anécdota siguiente relatada por Alan Sekulla en su artículo 'On the invention of photographic meaning': 'El antropólogo Melville Herskövits mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer esa imagen hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de la foto (...) La fotografía no emite ningún mensaje para la mujer hasta que el antropólogo se la describe (...) para que la aborigen comprenda la foto es necesaria una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo culturalmente codificado"* [55].

El segundo propuesto por José Ramón Esparza, citando a Fred Ritchin: *"Es un difícil ejercicio llegar a comprender, por ejemplo, fotografías de Latinoamérica. Mientras observaba una exposición de fotografía cubana, quedé impresionado por una joven vestida de ceremonia con un largo traje de gasa para celebrar sus 'dulces 15'. Situada cerca del agua y rodeada de adultos vestidos normalmente y niños en pantalón corto, aparecía consciente de su nuevo papel de mujer joven y elevada sobre el grupo de gente a su alrededor. Vi la imagen como dulcemente romántica, una celebración del despertar a la*

[55] Phillipe Dubois: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Pág. 39. Paidós. Barcelona, 1986. El autor cita a Alan Sekulla: *On the invention of photographic meaning, en Photography in Print*, antología editada por Vicky Goldberg.

individualidad y a la sexualidad. Pero a la autora cubana de la fotografía, Marucha, mi reacción le producía desmayos y me indicó que esa fotografía era una imagen aislada de una serie crítica sobre el ritual de los 'dulces 15', una tradición anterior a la revolución que la fotógrafo consideraba costosa y sin sentido" [56]. Situación que nos alerta también sobre la necesidad de conocer el contexto para comprender el significado de la fotografía.

8.3.2.-Las dificultades de la lectura.

Pero no sólo los factores culturales y contextuales influyen en la competencia icónica del receptor de la imagen y en su capacidad de atribuir un determinado sentido a la fotografía que pretende interpretar. Normalmente, son otros muchos aspectos los que intervienen en la lectura; aspectos íntimos y difíciles de delimitar. Como señala Aumont: *"Este sujeto* -se refiere al receptor de la imagen, al que denomina espectador- *no puede definirse de modo sencillo, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes y contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)"* [57]. Lo que viene a significar de alguna forma que la lectura de una fotografía está íntimamente gobernada por lo que el receptor quiere o desea ver en ella, pues en su interpretación pone tanto su saber cultural, como sus procesos vivenciales y afectivos.

En este sentido, resulta enormemente esclarecedora -a la vez que divertida- la reflexión propuesta por Christian Doelker sobre la percepción subjetiva de una información gráfica. Pese a ser evidentemente exagerada, la paródica anécdota relatada por Doelker deja patente, como veremos, que incluso una imagen muy representativa no es leída

---

[56] Fred Ritchin: *The future of photojournalism*, en revista *Aperture*, número 100 (1985). Citado en castellano por J. R. Esparza: *Virtualidades informativas de la fotografía*. Tesis Doctoral. Págs. 463 y 464. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1986.

[57] Jacques Aumont: *Op. cit.* Pág. 81.

siempre de forma analógica y que la captación de la realidad que realiza el destinatario de la información medial es siempre individual y está condicionada por factores de difícil análisis. La parodia que Doelker pone como ejemplo es la reconstrucción de una consulta psicológica en la que una doctora somete a un matrimonio a un "test". La psicóloga muestra al señor y al señora Blömann el conocido cuadro de Rubens *El rapto de las hijas de Leucipo* (ver figura 29 en la página siguiente), y la conversación se desarrolla de esta forma:

> Psicóloga: *Les voy a mostrar ahora un cuadro, y ustedes me van a decir lo que representa. Primero usted señor Blömann*
> Sr. B: *Pues...*
> Psicóloga: *¿Que le sugiere el cuadro? Sea breve*
> Sr. B: *Jinetes... Dos jinetes... y caballos*
> Psicóloga: *¿Nada más?*
> Sr. B: *No... ¡Ah, sí! Dos damas, dos damas*
> Psicóloga: *¿También cabalgan?*
> Sr. B: *No... ¡No!*
> Psicóloga: *¿Cuál es su impresión general?*
> Sr. B: *Dos caballeros dan clase de equitación a dos damas.*
> Psicóloga: *Y usted, señora Blömann, ¿opina de forma distinta?*
> Sra. B: *Sí, parece más bien que estén de vacaciones, con equitación y así.*
> Sr. B: *Los caballeros parecen estar ayudando a las damas*
> Psicóloga: *Señor Blömann, ¿ayuda usted algunas veces a su esposa?*
> Sr. B: *Nosotros no practicamos la equitación*
> Sra. B: *Tenemos un periquito. Espere, creo que llevo encima una foto...* [58].

Evidentemente, no pretendemos en absoluto dar carácter y validez científica al irónico chiste del autor alemán, pues sólo se trata de una malévola propuesta para provocar la reflexión. Sin embargo, continuando en el ámbito de la ficción y extendiendo la

[58] C. Doelker: *Op. cit.* Págs. 157 y ss. El autor confiesa en su libro que la anécdota ha sido extraída de una antigua serie de la televisión alemana titulada *La pequeña pantalla limpia (Der saubere Bildschirm).*



FIGURA 29

Rubens: *El rapto de las hijas de Leucippo.*

anécdota relatada, no resultaría disparatado suponer que el tímido y apocado sr. Bölmann "interpretaría" el cuadro de Rubens de manera distinta si, en lugar de encontrarse en compañía de su esposa y en el despacho de la psicóloga, se hallara en la soledad de su despacho o en la barra de un bar junto a un grupo de amigos. Lo que indudablemente nos hace pensar en que la lectura de una fotografía se encuentra también condicionada por aspectos espaciales (lugar y situación de la recepción[59]) y por aspectos temporales, además de por los puramente emocionales y afectivos.

Ahora bien, si estamos tratando de analizar el mensaje fotográfico informativo desde el punto de vista de su función epistémica (como aportador de informaciones visuales sobre el mundo que antes hemos llamado convencionalmente "real"), la competencia del lector para interpretar la imagen debe presuponer también el conocimiento de esa "realidad" y de sus códigos. En la imagen de la página siguiente (Figura 30), la fotografía del golfista intentando sacar su bola del "bunker" de arena no es comprensible para quien no conozca las reglas de ese deporte, por mucho que el texto de apoyo y el pie de foto lo intenten explicar "anclando" el sentido de la imagen. Pero, por otra parte, la competencia icónica del lector también será fundamental, puesto que el conocimiento previo de otras imágenes similares también capacitará al receptor para sacar el máximo significado de la que se le ofrece. Como señala Gombrich: *"Todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la propia naturaleza"* [60] o, como observa Gauthier: *"El supuesto parecido entre un retrato y un paisaje y su modelo rara vez está determinado comparando la imagen a la experiencia directa, sino la imagen a otras imágenes reputadas exactas..."* [61].

---

[59] Este aspecto de la descontextualización espacial y de situación de la lectura de una fotografía ha sido muy clarividentemente ejemplificado por el doctor J.R. Esparza (*Op. cit.* Pág 503). El autor vasco señala que la marca comercial Nikon utilizó, durante algún tiempo, fotografías de prensa para hacer publicidad de sus cámaras. La lectura y el significado de la imágenes cambiaba entonces radicalmente: ya no intereseban los hechos fotografiados (guerras, catástrofes o acciones humanas), sino la calidad, robustez y fiabilidad de las cámaras Nikon, que habían sido capaces de tomar esas imágenes.

[60] Ernst H. Gombrich: *Meditaciones sobre un caballo de madera.* Pág. 20. Seix Barral. Barcelona, 1968.

[61] Guy Gauthier: *Op. cit.* Pág. 59.

Ian Woosnan y Craig Parry se colocan en cabeza en el Masters de golf

Ballesteros y Olazábal pasan el corte en Augusta

MARTÍN NARRILLOS, ENVIADO ESPECIAL, **Augusta**

Los españoles Severiano Ballesteros, con 143 golpes (75 y 68), y José María Olazábal, con 145 (76 y 69), lograron ayer escapar de la eliminación en el Masters de golf de Augusta (Estados Unidos). Aquél lo hizo al figurar entre los 44 primeros de los 83 participantes. Éste, al beneficiarse de la regla de hallarse a 10 o menos de los líderes. El galés Ian Woosnam (69 y 66), empeñado en reeditar su triunfo de 1991, y el australiano Craig Parry (69 y 66) ostentan ahora ese papel con 135 (−9).

"Venga, José María, a por los 66, que *rompemos* el torneo". Así saludó Ballesteros a Olazábal en el comienzo de una jornada *que se presumía difícil* para los jugadores españoles. La suya fue una demostración más de que el espíritu de uno y el del otro están cortados por patrones distintos. El cántabro exterioriza su rebeldía ante las dificultades y las encara con ánimo redoblado. El vasco se refugia en sí mismo, se pasa horas sin decir una sola palabra a quienes conviven con él, vuelve alicaído al campo y ya parece como si no pusiera interés en los ensayos.

No se trata, por supuesto, de que Olazábal se rinda pronto. Pero tal vez le conviniese elevar su tono combativo. Cuando concluyó su segundo recorrido, con 69 golpes (-3) parciales, pero 145 (+1) totales, era consciente del riesgo de quedar eliminado. Entonces, en lugar de desahogarse con cualquier excusa o reproche, se limitó a comentar con acento fatalista: "Quizá tenga que subirme antes de tiempo al avión".

No, no tendrá que hacerlo. Pero tan sólo por los pelos de la regla de los diez de desventaja respecto al liderato gracias a que Couples se enredó en un absurdo *doble bogey* en el hoyo el 9, el 11, el 13 y el 17, en varios de los cuales su pelota rozó el agujero. "O la pegaba demasiado fuerte o demasiado *flojo. Pero no me entraba*", adujo.

Espléndido final

Ballesteros es diferente. Por su propia personalidad y porque se ha curado de espantos a lo largo de tantas temporadas gozando y sufriendo en la cumbre. Ayer, yendo también por el filo de la navaja, vivió momentos presuntamente descorazonadores. Pero supo hacerlos frente.

Mantuvo la guardia alzada y sus 68 golpes (-4) para reunir 143 (-1) le supusieron la recompensa de asegurarse la continuidad sin padecer zozobras por las tarjetas ajenas. "Aún pueden pasar muchas cosas", se reconfortó.

Después de un comienzo firme, con sendos *birdies* en los hoyos 1 y 2, sus *putts* le fueron tan esquivos como el jueves, cuando los calificó de "terribles" y afirmó que no recordaba "desde cuando eran tan malos". Los de entre tres y cuatro metros, para nuevos bir*dies*, los fallaba y los de dos, para salvar los pares, los metía a duras penas. Así hasta que en el 11, en uno de estos, su bola se quedó



ASSOCIATED PRESS

Olazábal observa el recorrido de la pelota tras sacarla de la arena.

FIGURA 30

Es necesario compartir los códigos culturales (en este caso deportivos) para que la lectura de la fotografía resulte completa. Para quien desconozca las reglas del golf, la imagen no tiene ninguna significación.

Por otra parte, como ya hemos repetido en ocasiones anteriores, la imagen estática supone un corte transversal en el devenir de los acontecimientos y es la competencia del receptor el que añade la constante representacional para que ese instante "hurtado" al transcurso temporal real pueda ser completado con los datos anteriores, posteriores e, incluso, sincrónicos al referente fotografiado. Lo que nos remite a lo que Gombrich ha denominado la "regla del etc"; esto es, en palabras de Aumont: *"Haciendo intervenir su saber previo* -nosotros añadiríamos, según los razonamientos expuestos, saber icónico (conocimiento de las imágenes similares) y saber de la realidad-, *el espectador de la imagen 'suple', pues lo no representado, las lagunas de la representación"* [62]. La imagen del golfista del ejemplo anterior nos es de nuevo válida. El lector competente (que conoce las reglas del juego y que ha visto otras imágenes instantáneas de ese deporte) suple tanto temporal como espacialmente lo que no ha tenido una representación en la fotografía: la bola en el "bunker" de arena, el palo utilizado, el fuera de campo donde se encuentra el "green" y donde se dirige la pelota, etc.

Pero este sucinto y superficial recorrido por los factores que llevan al lector a identificar la imagen fotográfica como parte de una realidad existente quedaría evidentemente incompleto si no nos detuviéramos unos instantes en algo que ya quedó anunciado en el capítulo II, cuando recordábamos que Roland Barthes, en su artículo *El mensaje fotográfico*, detectaba como hecho muy significativo la connotación que supone para la imagen ser publicada en un determinado medio con una determinada ideología o en otro con la ideología contraria. En este sentido, pues, habrá que tener también en cuanta lo que los teóricos de la información han denominado como "consenso público" (la idea generalizada del lector habitual de un medio concreto, que considera la información gráfica recibida como auténtica captación de la realidad, por la credibilidad y confianza en la veracidad y en la objetividad del medio que ha escogido) y como "estereotipo profesional" (ese lector que acepta al periodista del medio elegido como instancia representativa de la audiencia, confiando totalmente en que aquello que eligen los profesionales de la información es verdaderamente lo que interesa a la audiencia).

---

[62] J. Aumont: *Op. cit.* Pág. 92.

Con todo lo expuesto hasta ahora, nos encontramos en situación de recapitular y proponer un esquema que explique las dificultades de recepción de la imagen fotográfica y la relación que la realidad interpretada por el lector tendrá con la realidad primaria o experimental. Utilizaremos para ello las tres propuestas que nos han parecido más interesantes tanto por su capacidad de síntesis como por la sencillez de sus planteamientos: la que realiza D.R. Berlo, citado por Felicísimo Valbuena; la expuesta por Christian Doelker; y la que propone J. R. Esparza.

David K. Berlo[63] concreta en su modelo de comunicación los cuatro factores que afectan a la conducta comunicativa del receptor: (a) Habilidades comunicativas: capacidad de decodificar el mensaje; (b) Actitudes: actitud hacía si mismo, hacia la fuente o el medio y hacia el contenido del mensaje; (c) Nivel de conocimiento: competencia respecto a los códigos utilizados y respecto a la realidad que se pretende transmitir; y (d) Sistema sociocultural: su estatus social, los componentes de su grupo y sus formas habituales de conducta afectan también a la comprensión del mensaje.

Por su parte, Doelker[64] establece tres tipos de factores: (a) Temporales: de situación, de contexto de lectura, de soledad o de compañía, etc; (b) Individuales: actitud, escala de valores, sentimientos, deseos, esperanzas, temores, impulsos, necesidades y capacidades; y (c) socioculturales: influencias del entorno, condicionamientos de época e historia, competencia cultural, etc.

Por último, Esparza[65], en una clasificación más extensa y pormenorizada, establece nueve variables de la audiencia que influyen en la obtención del significado de la imagen: (a) *El saber del lector*: como conocimiento previo que tiene el receptor acerca de lo que la imagen muestra (conocimiento directo, cuando ha asistido como testigo a su

---

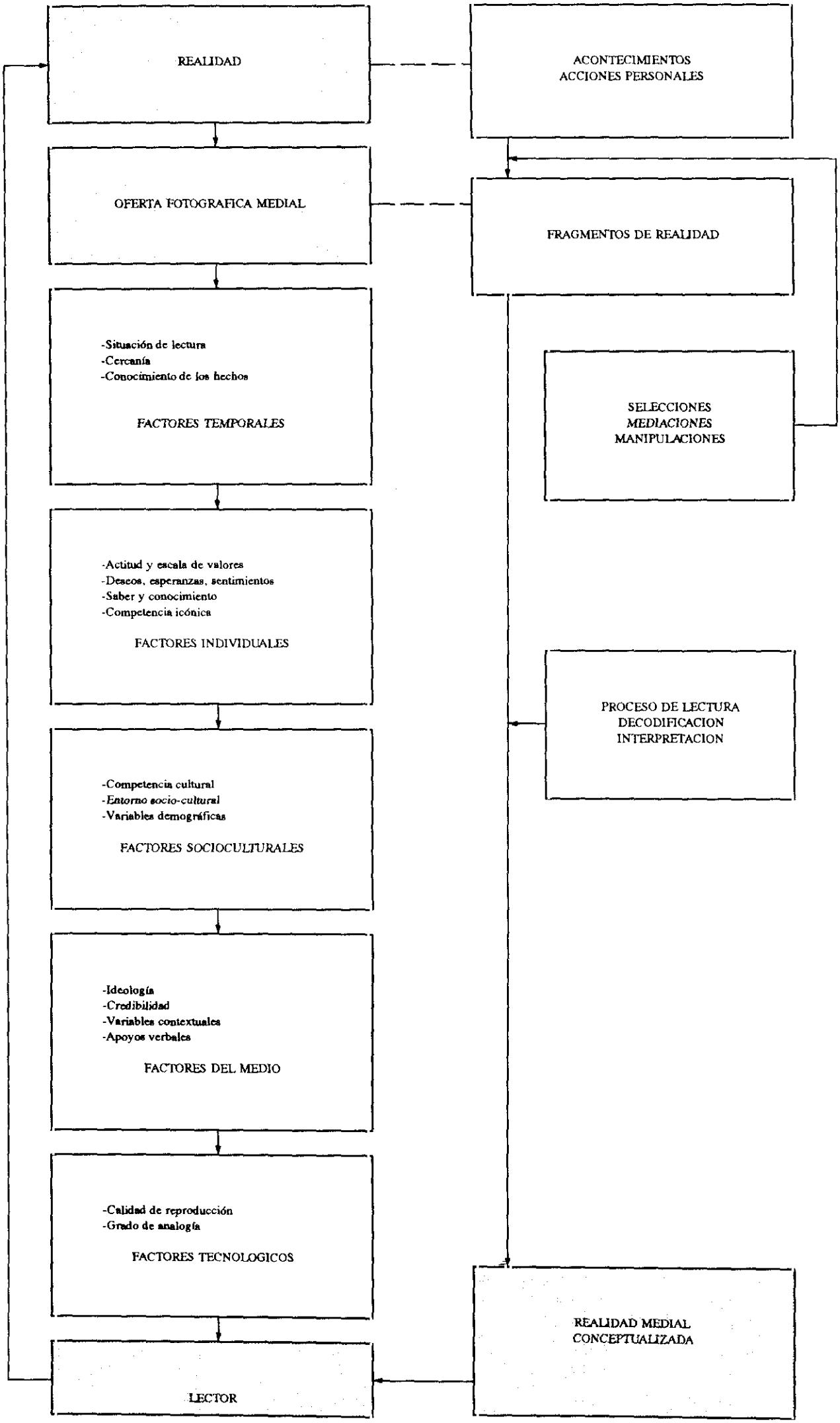
[63] David K. Berlo, citado por Felicísimo Valbuena: *Receptores y audiencias en el proceso de la comunicación*. Pág. 136. Cuadernos de la Comunicación. Pablo del Río. Madrid, 1976.

[64] C. Doelker: *Op. cit.* Págs. 161 y ss.

[65] J. R. Esparza: *Op. cit.* Págs. 487 a 510. Aunque utlizamos aquí la clasificación propuesta por el autor vasco, los comentarios e interpretaciones a sus reflexiones son de nuestra exclusiva responsabilidad.

obtención; o conocimiento indirecto por las informaciones contextuales que recibe: pies de foto, titulares, etc); (b) *Cultura* o espacio cultural del lector; (c) *Variables demográficas*: edad, sexo, clase social, estatus económico, etc.; (d) *Variables temporales*: la historicidad "barthesiana" de la lectura de la imagen, que variará según varíen las condiciones de consumo; (e) *Variables del medio*: connotaciones que la credibilidad del medio supone para el lector; (f) *Variables tecnológicas*: calidad de reproducción; (g) *Variables de género*: al convertir el medio que publica una fotografía en fotografía de prensa, aunque en origen su función hubiera sido simplemente familiar, policial o publicitaria; (h) *Variables contextuales*: de presentación y de sintaxis (puesta en página); e (i) *Variables ideológicas*: en nuestra opinión subsumidas por las que el autor llama variables del medio.

Con estas premisas y recordando el gráfico del proceso del mensaje fotográfico con el que cerrábamos el capítulo III, nos atrevemos a proponer ahora nuestro particular esquema del proceso de recepción y de sus vinculaciones a la realidad primaria de la cual el mensaje fotográfico pretende informar:


REALIDAD
ACONTECIMIENTOS
ACCIONES PERSONALES
OFERTA FOTOGRAFICA MEDIAL
FRAGMENTOS DE REALIDAD
-Situación de lectura
-Cercanía
-Conocimiento de los hechos
FACTORES TEMPORALES
SELECCIONES
MEDIACIONES
MANIPULACIONES
-Actitud y escala de valores
-Deseos, esperanzas, sentimientos
-Saber y conocimiento
-Competencia icónica
FACTORES INDIVIDUALES
PROCESO DE LECTURA
DECODIFICACION
INTERPRETACION
-Competencia cultural
-Entorno socio-cultural
-Variables demográficas
FACTORES SOCIOCULTURALES
-Ideología
-Credibilidad
-Variables contextuales
-Apoyos verbales
FACTORES DEL MEDIO
-Calidad de reproducción
-Grado de analogía
FACTORES TECNOLOGICOS
REALIDAD MEDIAL
CONCEPTUALIZADA
LECTOR

9

LA REALIDAD FRAGMENTADA: LA FOTOGRAFIA EN LA PRENSA DIARIA

9.1.-ACONTECIMIENTO Y NOTICIA GRAFICA.

9.1.1.-Organización y rutinas profesionales.

9.2.-LA PARCIALIDAD DEL TESTIMONIO GRAFICO.

9.2.1.-La selección del acontecimiento.

9.2.1.1.-La fotografía como certificación de la noticia.

9.2.1.2.-La "reconstrucción" de la realidad.

9.2.2.-El punto de vista y sus códigos.

9.2.3.-La elección técnica.

9.2.3.1.-Película, grano e iluminación.

9.2.3.2.-La falta de calidad como código.

9.2.3.3.-Objetivo y enfoque selectivo.

9.2.3.4.-Angulación y posición frente al hecho.

9.2.3.5.-Instante decisivo y velocidad de obturación.

9.2.3.5.1.-El método de la saturación.

9.2.3.5.2.-La ambigüedad del instante decisivo.

9.2.4.-Manipulación técnica.

9.2.5.-Manipulación informativa.

9.2.5.1.-Selección, reencuadre y elección del gesto.

9.2.5.2.-Pie de foto: texto e imagen.

9.2.5.3.-Sintaxis y puesta en página.

"En la foto se conjugan subjetividad y objetividad: el mundo tal cual lo vemos, pero, asimismo, visto desde un ángulo inesperado o en un momento inesperado. La subjetividad del punto de vista se alía a la instantaneidad: la imagen fotográfica es aquel fragmento de realidad que vemos sin detenernos; en una ojeada; al mismo tiempo, es la objetividad en su forma más pura: la fijeza del instante. La lente es una prolongación del ojo y, sin embargo, lo que nos muestra la fotografía, una vez revelada la película, es algo que no vio el ojo o que no pudo retener la memoria."

Octavio Paz

"Si una fotografía no es suficientemente buena es que el fotógrafo no estaba suficientemente cerca."

Robert Capa

"Un país sin fotógrafos de prensa sería un país sin ojos y sin contacto con la realidad."

Anders Engman

9.1.-ACONTECIMIENTO Y NOTICIA GRAFICA.

Si en el capítulo anterior nos resultó tan complejo como difícil establecer una cierta definición convencional para el concepto de realidad, tampoco va a resultar fácil la búsqueda de una convención coherente para el término "acontecimiento", pese a que el origen de todo proceso informativo se encuentra precisamente en esa noción de "hecho" o "suceso" noticiable y pese a que el objetivo declarado de todo medio de comunicación es -primordialmente- el de ofrecer resúmenes o fragmentos de lo que hemos venido en denominar "acontecimientos" significativos e interesantes. Sin embargo, el problema es ahora menos grave, pues si nuestro interés -como señalábamos en el epígrafe 8.1- se centra en el establecimiento del valor como noticia del mensaje fotográfico, podríamos supeditar nuestro razonamiento -al menos en principio- al concepto de "noticiabilidad" de los acontecimientos.

Como señala Gaye Tuchman: *"El mundo de la vida cotidiana -la fuente de las noticias- está formado por una 'sobreabundancia' de acontecimientos (...) El aparato de información debe seleccionar estos acontecimientos; y por lo menos esa selección implica el reconocer que un suceso es un acontecimiento y no una casual sucesión de cosas que se sustrae a ser registrado"* [1]. Esta noción de selección de determinada parte de la realidad nos permite intentar acercarnos al menos a una superficial noción de "acontecimiento" (un término siempre en busca de una definición, como apuntaba Moles): *"La acción de un sujeto individual o colectivo, en la medida que dicha acción es conocida e interpretada por un sujeto ajeno al primero"* [2].

Lo importante entonces, para establecer correctamente nuestra concepción de acontecimiento es la posibilidad de que un suceso sea valorado por la personalidad de quien lo contempla, o de quien tiene conocimiento de él, y decide transmitirlo, a través

---

[1] Gaye Tuchman: *La producción de la noticia.* Gustavo Gili. Barcelona, 1983.

[2] Aubert: *El acontecimiento*, en Tuñón de Lara (ed.): *La prensa de los siglos XIX y XX.* Universidad del País Vasco. Bilbao. 1986. Citado por José Ramón Esparza: *Virtualidades informativas de la fotografía.* Tesis Doctoral. Pág. 320. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1986.

de un medio de comunicación, para el conocimiento público; esto es, su *"noticiabilidad (newsworthiness)"*, o su *"actitud para ser transformado en noticia"* [3], si usamos la terminología que Mauro Wolf adopta para su estudio de la noticiabilidad en los informativos televisivos.

Siguiendo las reflexiones de este autor, podríamos tratar de abordar el estudio de la noticia gráfica (de la fotografía periodística) partiendo en principio de los criterios de "noticiabilidad" (valores-noticia, en la concepción de Wolf) -válidos para cualquier tipo de acontecimiento-, y restringir más tarde nuestras perspectivas al hecho concreto de lo "fotografiable", como concepto más selectivo de lo "noticiable"; pues, como veremos, en el caso de la noticia gráfica, las características de sustantividad del acontecimiento (los criterios fundamentalmente periodísticos) posiblemente no sean los más importantes, por la especificidad de la información fotográfica.

Para Mauro Wolf, los valores-noticia se derivarían de consideraciones relativas a cuatro conceptos: (a) las características sustantivas de las propias noticias, o los criterios de contenido; (b) la disponibilidad del material o los criterios relativos al producto informativo (es decir al proceso de presentación de la noticia); (c) los criterios relativos al público o las características de la imagen que el medio tiene de su audiencia y de sus gustos; y (d) los criterios de competencia o la influencia en la valoración de las noticias, por las relaciones competitivas que se establecen entre los medios para atraerse a una misma audiencia[4].

Admitiendo esos criterios que matizan la forma en que las informaciones se eligen por su "noticiabilidad", deberemos tener en cuenta la especificidad de la información

---

[3] Mauro Wolf: *Investigaciones sobre la comunicación de masas*. Pág. 215. Paidós. Barcelona. 1987. Como veremos en el epígrafe siguiente, cuando estudiemos la *"lógica de los procesos productivos"* en la construcción de los mensajes informativos, este autor propone -como premisa de partida- que *"las noticias son aquellos acontecimientos que los periodistas definen como tales"* y (...) *"lo que es susceptible de ser trabajado por el aparato informativo sin excesivas alteraciones y subversiones del normal ciclo productivo"* (Págs. 216 y 217).

[4] Mauro Wolf: *Op. cit.* Págs. 228 a 248.

gráfica en la prensa escrita (tratamiento temporal, instantaneidad, necesidad de la presencia del referente, imprevisión, etc.) y reelaborarlos a nuestra medida; si tenemos en cuenta, sobre todo, que la elección del material fotográfico en la prensa diaria suele ser habitualmente funcional: esto es, se elige la información gráfica como complemento a la información textual o escrita y, en muy pocas ocasiones, una fotografía adquirirá valor-noticia por sí misma (superará el listón de ser o no publicada).

Por tanto, pese a la importancia de los criterios que podríamos llamar periodísticos (sustantivos o de contenido, en la terminología de Wolf): *Grado y nivel jerárquico de los sujetos implicados en el acontecimiento; impacto sobre la nación y sobre el interés nacional; cantidad de personas implicadas en el acontecimiento; importancia y significatividad del acontecimiento respecto a la evolución futura de una determinada situación social*, parece obvio señalar que -en el específico caso de la fotografía de prensa- ninguno de estos criterios tendrán la mínima consideración en el caso de que el acontecimiento no puede ser comunicable (fotografiable). Esta condición de "fotografiabilidad" (como extensión del término de "noticiabilidad") implica y presupone la difícil coincidencia de la presencia del fotógrafo en el lugar donde se desarrollan los hechos o acontecimientos noticiables. Por tanto, aunque la prensa escrita pueda informar de determinados hechos que se convierten en noticias por esos criterios sustantivos, en el caso concreto del fotoperiodismo las consideraciones son diferentes: la inclusión de una verdadera fotografía periodística (no de archivo[5]) estará mucho más condicionada -como ahora veremos- por los criterios no específicamente periodísticos (*disponibilidad de material; espectacularización según los gustos del público; y competencia*) que por los que llamábamos sustantivos o de contenido del acontecimiento.

Así, la *disponibilidad de material* será imprescindible cuando hablamos de

[5] Lógicamente, cualquier evento noticiable puede ilustrarse con una fotografía de archivo de los sujetos o de los lugares protagonistas de la información, pues la práctica habitual -como luego veremos- es que el fotógrafo realice durante el desarrollo de los hechos un buen número de imágenes que quedan en los archivos de la publicación. Sin embargo, al menos en la reflexión que ahora estamos haciendo, debemos pensar que la misión básica del fotoperiodismo es informar de los acontecimientos del momento y no, simplemente, hacerse un hueco en los citados archivos para que las fotografías sean utilizadas fuera de contexto y en un momento temporal posterior.

fotoperiodismo: si hay imagen (*con calidad* y *novedad*, criterios también básicos entre los relativos al producto, en las consideraciones de Wolf) del acontecimiento, ésta alcanzará también la categoría de publicable o, al menos, se tendrá en cuenta su posible publicación, si se dispone de hueco y espacio o si facilita la confección de la página del periódico. Por contra, si no hay imagen que "certifique" o "atestigüe" los hechos, el acontecimiento no habrá existido; o si alcanza cierta notoriedad será rápidamente olvidado (ver las reflexiones que sobre este asunto hacíamos en el capítulo anterior, basándonos en las afirmaciones de Michael Freeman: nota 30, del capítulo VIII).

En este sentido, cobra más importancia que nunca la noción de "construcción" de la realidad que realizan los medios (en este caso escritos y que utilicen la fotografía), pues bien puede extenderse la consideración de que "es noticia lo que los periodistas hacen que sea noticia" a la más preocupante de "existe un acontecimiento si existe la presencia de un periodista (imprescindible en el caso de la fotografía). La fotógrafo Susan Meiselas afirmaba, en este sentido, que su trabajo en Centroamérica le obligó a aprender el papel de los medios de comunicación en la "construcción de la realidad social": *"El modo en que éstos definen el mundo permite a éste existir o no en función de los propios intereses de los medios. Por tanto, en función de que haya un equipo informativo, un fotógrafo o un periodista, un acontecimiento no existe en nuestro mundo a no ser que coincida que uno de nosotros esté allí"* [6]. O como señalan con más énfasis otros autores: *"Nada existe, ni siquiera el peor de los crímenes si no quedan trazos de ello. La materia del objeto (suceso) no existe más que por los trazos que deja. Esto es tan cierto en la astrofísica como en la perfumería, en la historia como en la fotografía (...) Lo que evidentemente conlleva a una especie de esquizofrenia en nuestra manera de representar el mundo y en la hegemonía de los 'media': la cobertura del acontecimiento se confunde con el acontecimiento mismo..."* [7] ; y como apostillan Villafañe y otros, en la introducción al trabajo *Fabricar noticias*, donde resumen el panorama de las recientes investigaciones sobre el profesionalismo y la mediación profesional: *"Las bases de los nuevos estudios sobre la información partirán*

---

[6] Susan Meiselas, en declaraciones a Fred Ritchin, en revista *Aperture*, número 108 (1987). Citamos según la traducción de José Ramón Esparza: *Op. cit.* Pág. 377.

[7] J. F. Lyotard, en Catálogo de la exposición *Les inmateriaux*. CCI/CGP. Paris, 1985.

del principio de que los hechos son mudos, no tienen existencia social salvo para quienes los viven directamente. Seleccionados por los aparatos comunicativos, elaborados y presentados de acuerdo con valores y normas socialmente determinadas e históricamente fechadas, los hechos pasarán a formar parte de la realidad social" [8]. Pero tampoco podemos olvidar, como veremos en los epígrafes siguientes, que -en ocasiones- la selección del acontecimiento puede estar condicionada a la existencia de una buena fotografía: esto es, un acontecimiento que, en principio, no alcanzaría la consideración de publicable por los criterios sustantivos habituales, puede llegar a ocupar un espacio considerable en una publicación, si se dispone de una fotografía que añada criterios de novedad y calidad al hecho.

El tercer factor de los considerados por Wolf (los criterios relativos al público) también tienen -como decíamos- una considerable importancia, muy superior a los de contenido del acontecimiento, en el caso del fotoperiodismo. La creencia de que el público desea ver imágenes de cualquier hecho relatado en la prensa escrita, los hábitos de "visualidad" de las audiencias de los que hablábamos en el capítulo VII, y el supuesto de que el consumo de información está íntimamente vinculado a la espectacularización de la imagen, está configurando la profusa utilización de la fotografía (informativas o de archivo) en las páginas de los periódicos, aún cuando en la mayoría de los casos esas imágenes aporten escasa información suplementaria a lo narrado en el texto. Los medios de comunicación sólo pueden conocer los gustos y hábitos de sus lectores mediante encuestas de opinión o mediante investigaciones de audiencias; y los resultados de esas encuestas e investigaciones mediatizarán los criterios de "noticiabilidad" de los acontecimientos. En general, todas las investigaciones sobre el comportamiento de los lectores frente a las páginas de los periódicos señalan la importancia de los factores gráficos en los niveles de procesado de la información. Por ejemplo, dos investigaciones recientes[9] han demostrado que, mientras que sólo la cuarta parte del texto publicado es

---

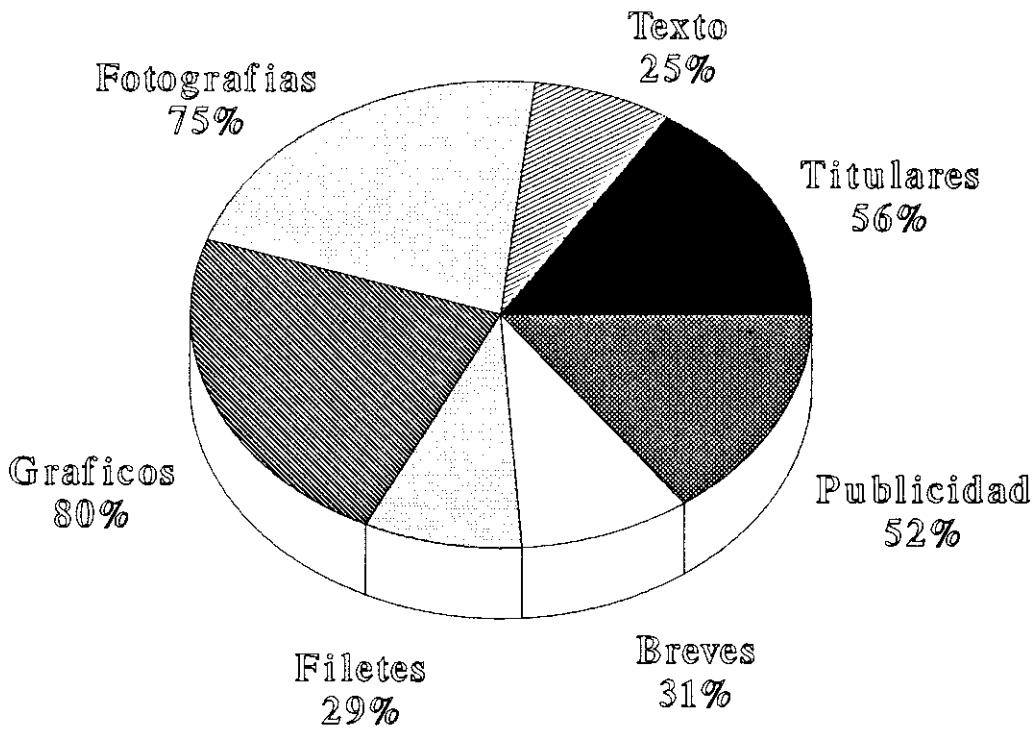
[8] Justo Villafañe y otros: *Fabricar noticias*. Pág. 15. Mitre. Barcelona, 1987.

[9] *Eyes on the news*, investigación realizada por The Poynter Institute Color Research, de Florida, bajo la dirección de Mario García y Pegie Stark; y *La grabación de la mirada*, investigación del alemán Norman Küpper. Ambas citadas por la revista *Noticias de la Comunicación*, número 1, de 22 al 28 de abril de 1991.

procesada por el lector, el ochenta por ciento de los gráficos y el setenta y cinco por ciento de las fotografías son vistas y percibidas en una lectura habitual. Los resultados de estas investigaciones, resumidas en los gráficos de la páginas siguientes, son suficientemente expresivos: pocos medios de comunicación escritos dejarán, a la vista de esos porcentajes, de intentar una visualización cada vez mayor de la información, aunque -como antes decíamos- esa profusa y necesaria (en términos comerciales) utilización de la imagen no esté vinculada a los criterios de estricta "noticiabilidad".

NIVELES DE PERCEPCION

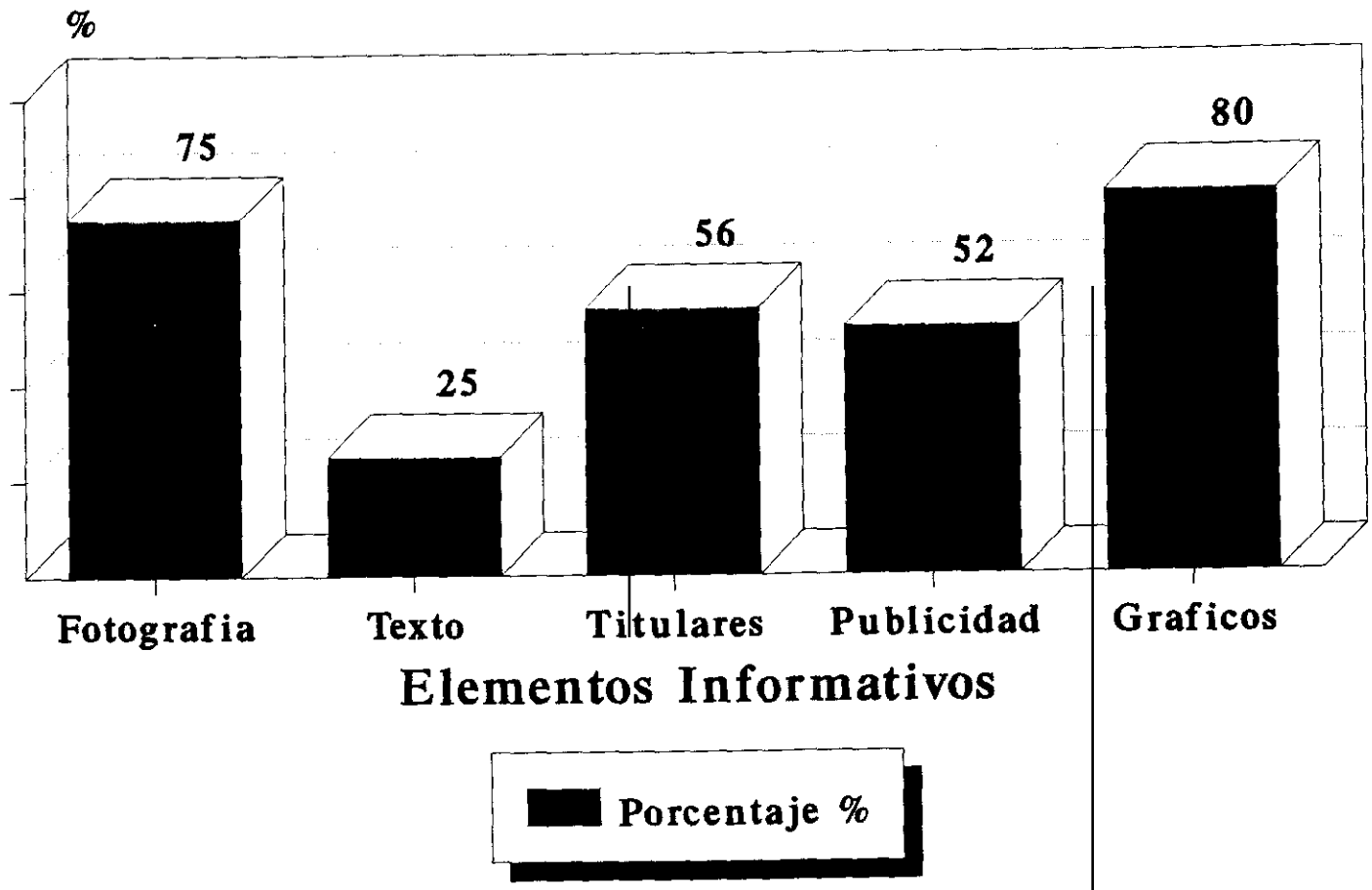
porcentajes



Fuente: Poynter I. Color Research y elaboración propia

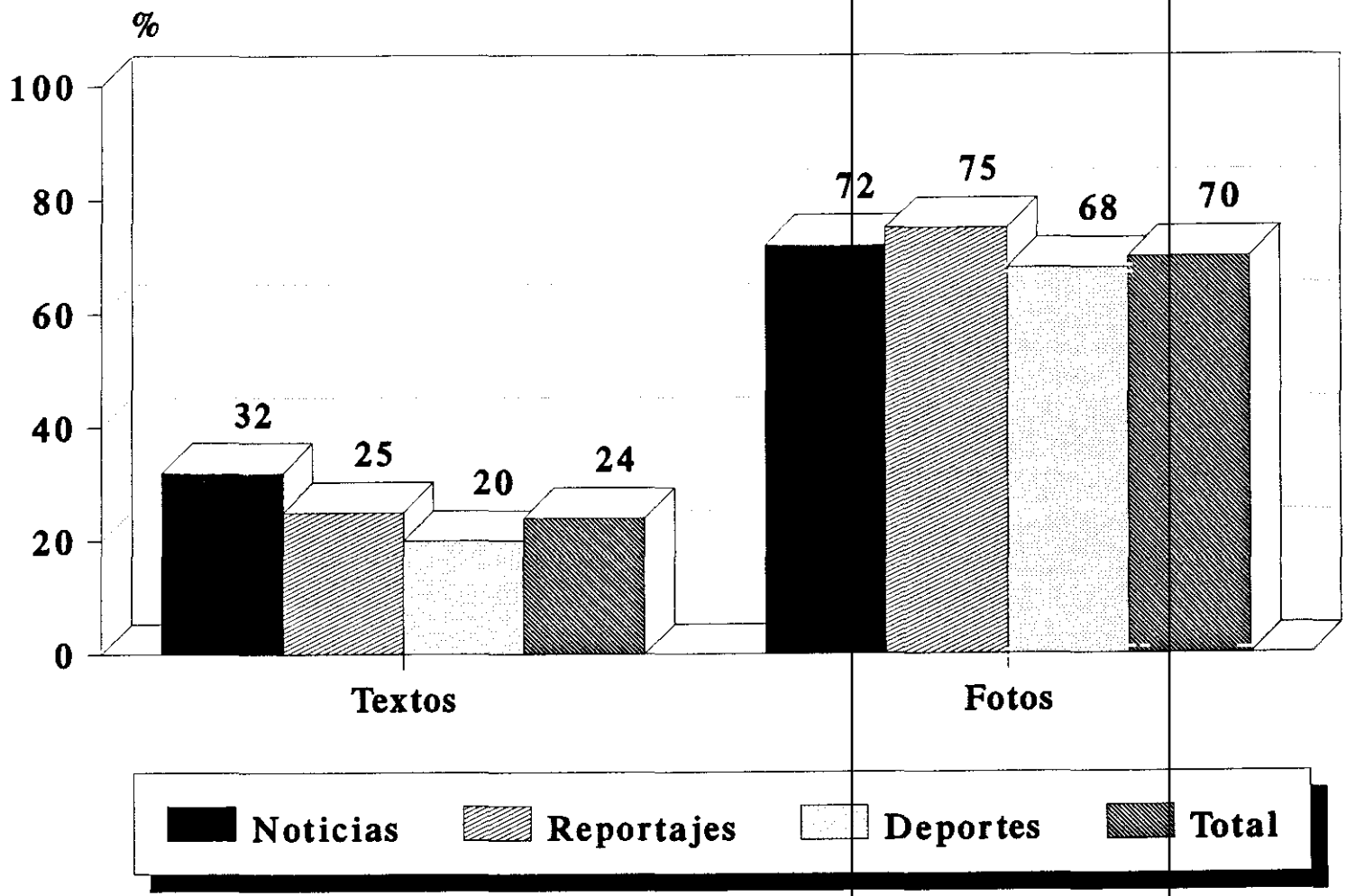
NIVELES DE PERCEPCION

Lectura habitual



Fuente: Poynter I. Color Research y elaboración propia

NIVELES DE PROCESADO DE LA INFORMACION
Secciones Informativas



Fuente: Poynter I. Color Research y elaboración propia

Y este criterio de los gustos del público está íntimamente relacionado con el cuarto factor de los propuestos por Wolf, y tiene también una especialísima consideración en el caso del fotoperiodismo: *la competencia* con otros medios. El "scoop" fotográfico (la existencia de una imagen única de un acontecimiento importante) no sólo es la base y el gran fetiche del fotoperiodismo (entendido como la captura del "instante decisivo", la congelación de lo súbito, imprevisto e irrepetible), sino que es también un fuerte factor de competencia. Mientras que la noticia competitiva (el "scoop") sin imagen puede ser reinterpretada con celeridad por el medio competidor o simplemente plagiada con una pequeña y recatada alusión a la fuente, la exclusiva fotográfica tiene una perdurabilidad grande en el tiempo, no puede ser reproducida por el medio competidor sin incurrir en infracción legal, y además puede ser utilizada como valor económico de cambio, al ser vendida o cedida para su publicación, y como valor publicitario, al poder exigir al medio competidor la alusión visible a la fuente original.

Como hemos visto, en nuestra personal reinterpretación para el caso concreto del fotoperiodismo de los valores-noticia propuestos por Mauro Wolf, la noticia gráfica (la fotografía informativa) tiene unos criterios de "noticiabilidad" específicos y, sobre todo, basados en los que podríamos denominar factores externos al propio contenido de la importancia del acontecimiento. Por ello, de forma similar a como lo hacíamos en el capítulo III y antes de entrar en otras consideraciones, deberíamos preguntarnos ahora - inmersos ya el contexto de utilización de la fotografía informativa- qué es una fotografía de prensa; o, al menos, qué podemos considerar como fotografía de prensa y que tipología, o tipologías, podríamos establecer dentro del uso informativo de la fotografía.

En principio, definiciones de la fotografía de prensa ya casi clásicas, como la propuesta por Román Gubern: *"aquella que obtiene duplicados de espacios-instantes no previamente organizados por el fotógrafo y privilegiados desde el punto de vista de su significación"* [10]; o la más ingenua de Antonio Alcoba: *"(Aquella) cuyo fin primordial es su publicación (y está) destinada a mostrar a los clientes de los medios de comunicación*

[10] Román Gubern: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Pág. 57. Lumen. Barcelona, 1974.

impresos la imagen o las imágenes de la noticia" [11], nos parecen, como poco, incompletas. Por tres razones ya conocidas y estudiadas en el transcurso de este trabajo: la primera porque, en bastantes ocasiones, la fotografía no muestra la imagen de la noticia y es simplemente un recurso gráfico para reclamar la atención del lector; la segunda, porque no siempre la fotografía de prensa obtiene representaciones de espacios no organizados por el fotógrafo o por la fuente informativa; la tercera, porque cualquier fotografía es susceptible de convertirse en informativa y "noticiosa" y pasar a la categoría de publicable, aunque originalmente fuera un simple retrato familiar o una imagen rescatada de una ficha policial: basta para ello que el objeto o sujeto protagonista de la imagen primigenia obtenga la suficiente relevancia social o que cambien las circunstancias contextuales de lo que en cada momento se considera noticia.

Por ello, deberíamos tener en cuenta -como lo hace Guillermo Armengol[12]- dos tipos de utilización de la imagen en la prensa: lo que él denomina *registro simple* (fotos familiares, policiales, técnicas, etc., que por circunstancias externas pasan a tener consideración de fotografías de prensa) y lo que el llama *registro informativo* (el específicamente periodístico, la fotografía de prensa tomada para ser publicada y comunicada).

Ahora bien, aún dentro del ámbito del registro informativo, también habrá que tomar en consideración dos categorías bien diferenciadas: por un lado las noticias gráficas propiamente dichas (*news*, en la terminología de los concursos de fotoperiodismo) cuyo origen se encontrará en un acontecimiento "imprevisto" y no planificable de antemano; y los reportajes en profundidad, entrevistas gráficas o informaciones gráficas generadas por una idea original del fotógrafo (*features*, en la terminología de los concursos antes

---

[11] Antonio Alcoba: *Periodismo gráfico (Fotoperiodismo)*. Pág. 78. Fragua. Madrid, 1988.

[12] Guillermo Armengol: Apuntes de clase de la asignatura *Taller de Fotoperiodismo*. Facultad de Ciencias de la Información. Inédito.

referida, o noticias "previstas") [13]. Estas tipologías, que tendrían también mucho que ver con las clasificaciones realizadas por Gaye Tuchman y otros autores[14] sobre noticias "duras" (súbitas, imprevistas y de corto desarrollo) y noticias "blandas" (acontecimientos "mediáticos", planificados, generados por la redacción y normalmente de desarrollo largo en el tiempo), definirían el trabajo actual y habitual del fotorreportero: por un lado, la instantánea (la noticia súbita y "caliente"), mito del fotoperiodismo, que exige la toma de decisiones inmediata y obliga al fotógrafo a poner en danza su mejores cualidades de anticipación, iniciativa y rapidez; y por otro, el trabajo previsible a corto o largo plazo, pero que siempre permite al periodista gráfico un tiempo mayor para la preparación y la planificación y bastante control sobre sus resultados (ruedas de prensa, aniversarios, homenajes, acontecimientos deportivos, etc.)

Aunque el fotoperiodismo parece vivir y alimentarse del mito y de la leyenda del acontecimiento imprevisto (del fetiche de la captura de lo súbito), por las razones que estudiábamos en el capítulo anterior (la presencia del fotógrafo: la necesidad del estar allí), lo habitual en el trabajo informativo del fotógrafo de prensa es el trabajo planificado y organizado. Además, no es sólo el fotógrafo -aunque lo pueda parecer- el único responsable de las diferentes fases del complejo proceso de mediación que sufre el mensaje fotográfico desde la selección del acontecimiento hasta que -"en forma de fragmento de realidad"- llega al receptor. Es necesario tener en cuenta también la influencia de la organización del aparato productivo y la "marcha rutinaria del proceso informativo".

---

[13] Las bases de los concursos de fotoperiodismo han servido en ocasiones, a falta de otras fuentes más científicas, como referencia de la terminología a emplear. Las del concurso Ortega y Gasset, organizado por el diario *EL PAIS*, nos permiten, por ejemplo, una aproximación a la definición de fotografía periodística y a sus diferentes géneros: *"(...) El jurado prestará especial atención a aquellas* (fotografías) *que en sí mismas tengan valor de noticia y a las que reflejen oportunamente, con fidelidad y creatividad, el hecho fotografiado (...) atendiendo a los distintos géneros del periodismo gráfico (instantánea, reportaje y retrato)"*. La "instantánea" correspondería a lo que nosotros hemos llamado "news" y el reportaje a lo que llamamos "feature".

[14] G. Tuchman: *Op. cit.* Págs. 60 y ss.

9.1.1.-Organización y rutinas profesionales.

Nuestra intención, como veremos en el epígrafe siguiente, es analizar los diferentes pasos del proceso en el que se desarrolla el mensaje gráfico, para intentar descubrir la parcialidad de los "fragmentos" de realidad que llegan al lector en relación a la realidad de los acontecimientos a los que se enfrenta de primera mano el aparato informativo. Pero, si en el capítulo anterior estudiábamos la capacidad de la fotografía para falsificar la realidad desde posiciones estratégicamente manipulativas e ideológicas, ahora debemos considerar -desde la perspectiva de las investigaciones sobre el profesionalismo que antes citábamos- la manera en que la *lógica de los procesos productivos* y la organización del trabajo afecta a la construcción de los mensajes informativos. Recurriendo de nuevo a Wolf, debemos analizar, concretando el análisis en el caso concreto de la fotografía, *"el tipo de deformación en los contenidos informativos no achacable a violaciones de la autonomía profesional, sino más bien a la forma en la que está organizado, institucionalizado y desarrollado el oficio de periodista"*, puesto que los más recientes trabajos sobre la producción de las noticias *"ponen en relación la imagen de la realidad social suministrada por los media con la organización y la producción rutinaria de los aparatos periodísticos"* [15].

En el periódico diario, la organización del trabajo para la obtención y utilización de la información gráfica se plantea -de forma similar a otras secciones- con tres criterios básicos: la racionalización de los medios puestos a disposición de ese tipo de información; la reducción de costes económicos y la reducción de los tiempos de producción de las noticias. De este modo, se conforma una pequeña plantilla de fotógrafos fijos, dedicados fundamentalmente al trabajo rutinario de lo que en el epígrafe anterior llamábamos "noticias previstas": cobertura de ruedas de prensa, retratos para entrevistas, acontecimientos deportivos desarrollados en la localidad, etc. Al tiempo, y con esos tres criterios expuestos, se utilizan otras fuentes de obtención de noticias gráficas: (a) Las grandes agencias nacionales e internacionales de telefotos, dedicadas fundamentalmente a las noticias imprevistas (*"news"*) , y cuya suscripción permite al medio de comunicación

[15] Ver M. Wolf: *Op. cit.* Págs. 204 a 209.

la obtención de material gráfico abundante y barato de prácticamente todo el mundo; (b) Los colaboradores y corresponsales gráficos, que trabajan en íntima relación con las delegaciones nacionales e internacionales del periódico; (c) Las pequeñas agencias gráficas de calidad (que ya estudiamos en el capítulo VII) que, mediante sus vendedores, visitan diariamente la redacción y aportan sobre reportajes (*"features"*) y la cobertura gráfica -más reposada y tranquila- de los grandes acontecimientos internacionales o nacionales; (d) Las pequeñas agencias nacionales dedicadas fundamentalmente a la información gráfica de la sección de sociedad; (e) Las fuentes oficiales (gabinetes de prensa, institutos de investigación, policía etc), que proporcionan imágenes de los personajes de actualidad o de hechos a los que no ha llegado la cobertura informativa de los medios; (f) El material de archivo, que ha ido depositándose, junto al resto de la documentación informativa, y que proviene de las fuentes analizadas; y (g) Otras imágenes (familiares, íntimas o no periodísticas), que recogen los redactores en su trabajo de investigación de los acontecimientos.

Además, debemos tener en cuenta que, en aras de esos tres criterios de racionalización, se establece también un planteamiento de organización -más o menos estable o coyuntural- según el cual se produce, en el caso de la información gráfica, una brusca separación entre los procesos de búsqueda, selección y captación de la imagen informativa y los de tratamiento y elaboración (presentación) de esas mismas imágenes. El reportero (fotoperiodista) es el que habitualmente está en contacto con el acontecimiento, capta la imagen y las envía a la redacción, donde serán tratadas y elaboradas. A partir de ese momento, y según la estructura tradicional de los medios, el reportero gráfico pasa a un segundo plano (continuando su labor informativa de búsqueda) mientras un complejo equipo redaccional asume la responsabilidad de seleccionar, dar forma, añadir leyendas verbales, componer y diseñar el material enviado por cada una de las fuentes que antes hemos descrito. Gracias a esta necesaria "rutinización" de trabajo, la eficacia se incrementa y los criterios de racionalización de costes antes expuestos se aplican de esta forma, permitiendo obtener una mayor rendimiento del personal y los equipos, al tiempo que se consigue una mayor agilidad en el tiempo de disponibilidad entre el suceso y la noticia.

También habría que tener en cuenta otra característica específica de los departamentos de fotografía. Mientras el resto de la organización del periódico está estructurada en secciones diferenciadas (Nacional, Internacional, Cultura, Sociedad, Local, Deportes, etc.), normalmente cada una de ellas con su redactor jefe (o subdirector), con su jefe de sección y con sus redactores especializados, la sección de fotografía debe dar servicio a todas ellas y estar en permanente estado de alerta para cubrir las necesidades que esas otras secciones planteen. Se trata, pues, de una atípica sección informativa, estructurada de forma casi horizontal, que se cruza, utiliza y es utilizada por el resto de las secciones, estructuradas de una forma más vertical y eficaz, en tanto que generan su propia información y la elaboran dentro de su propia organización. Por tanto, el control de los responsables de la sección de fotografía sobre el material gráfico generado por ella, o sobre el que le llega de otras fuentes, es siempre mucho menor que el que los responsables de otras secciones pueden tener sobre el suyo propio. Y esta rutina de trabajo genera en más ocasiones de las que serían deseables ciertas distorsiones, fragmentaciones informativas y dificultades de tratar en profundidad y con cierta coherencia los temas presentados.

Por otro lado, volviendo a los expuesto en el epígrafe anterior sobre la "noticiabilidad gráfica", la toma de decisiones sobre el acontecimiento es también un proceso complejo y atípico, en el caso de la fotografía. El resto de las secciones informativas generan su propia información y disponen de sus propias fuentes externas. El departamento de fotografía, sin embargo, tiene en la propia redacción su principal fuente de acontecimientos, pues habitualmente -veremos alguna excepción en los epígrafes siguientes- sólo cuando un acontecimiento adquiere la categoría de noticia es cuando se discute la posibilidad de que se publique una fotografía de ese acontecimiento. Veamos, aunque sea de forma simplificada, reduccionista y probablemente "ideal", cómo se realiza este complejo proceso:

-*Posibilidad (A)*: la que se produce de manera más habitual en la rutina productiva de la noticia gráfica. En la reunión en la que se deciden los temas de la jornada y en la que se distribuyen los espacios, o en el transcurso del trabajo del día, se detecta la "noticiabilidad" (por las causas descritas en el epígrafe anterior) de un acontecimiento, y

se baraja la necesidad de que esa noticia deba ser también gráfica. Las posibilidades son las siguientes:

A.1. Existe (por cercanía a la redacción, por tener desplazado un fotógrafo al lugar de los hechos, o por disponer de un corresponsal o un colaborador) la posibilidad de que el acontecimiento previsto sea fotografiable. En este caso, el fotógrafo -con su experiencia, con los datos que recibe de la sección correspondiente y con sus intenciones comunicativas- dispone de la posibilidad de planificar su trabajo y de aportar su "mediación" (elegir la película, iluminación, encuadre, velocidad de obturación, punto de vista, etc). Una vez que el material se encuentre en la redacción, se inicia un proceso técnico (revelado, etc) y un proceso informativo, en el que el fotógrafo ya no estará presente. El editor gráfico, junto con el director o el redactor jefe correspondiente, seleccionará la imagen más noticiosa (por el gesto, por la novedad, por la capacidad informativa de la imagen o por las connotaciones que añade a la información) y devolverá el resto al archivo para próximas utilizaciones. Más tarde, el confeccionador reencuadrará la fotografía según las necesidades de la página, introduciendo "sintácticamente" nuevas posibilidades de connotación de la imagen. Al tiempo, el redactor perteneciente a la sección correspondiente y encargado de esa información, adjuntará a la fotografía las leyendas necesarias, los pies, los titulares, etc, con el visto bueno de los responsables de su sección.

A.2. No existe la posibilidad de que algún fotógrafo de plantilla o colaborador acuda al lugar de los acontecimientos previstos. El editor deberá estudiar si sus otras fuentes gráficas le conseguirán material informativo. En el caso de que esas gestiones resulten positivas, el proceso se repite de forma similar a lo expuesto en A.1., con la salvedad de que la primera mediación (la del fotógrafo) ya no ha sido controlada por el medio, y que las posibilidades de elección y selección posterior son menores.

A.3. El acontecimiento ha sido tan imprevisto que no existen tampoco imágenes de agencia, ni de aficionados o fotógrafos espontáneos. La solución es recurrir al archivo, para "ilustrar" (recuérdense nuestra reflexiones sobre "prensa ilustrada") el acontecimiento. Las mediaciones son las mismas que en el proceso descrito en A.1., con el añadido de que

la ilustración elegida no es ni siquiera la supuesta representación del acontecimiento, lo que permite una connotación inicial muy fuerte.

A.4. Se decide no publicar fotografías, por falta de espacio o por las dificultades descritas.

Posibilidad (B): Menos habitual que la anterior. El editor gráfico presenta, en la reunión previa o en el transcurso de la jornada informativa, una fotografía con valor-noticia intrínseco, realizada por su plantilla, por sus colaboradores u obtenida por una agencia, una fuente oficial o un espontáneo. Si la "noticiabilidad" de la fotografía es aceptada por la sección correspondiente, las posibilidades son las siguientes:

B.1. Se publica la fotografía (como fotonoticia), tras el proceso descrito en A.1., encargándose la sección correspondiente de adjuntar la leyenda o pie de foto o el texto que esa sección -y no el editor gráfico- crea conveniente.

B.2. Se trabaja sobre ese acontecimiento, en la sección correspondiente, hasta tener un tema amplio, que se ha generado a partir de la fotografía. El proceso posterior seguirá los pasos de que hemos descrito en A.1.

B.3. Otras noticias generadas durante la jornada informativa relegan y dejan sin espacio a la propuesta por la fotografía. Por tanto, ésta no se publica y pasa a engrosar los archivos, para ser utilizada de nuevo cuando el acontecimiento fotografiado vuelva a ser noticia y no se disponga de fotografías de actualidad.

Como se puede apreciar, el proceso es complejo y en el intervienen tanto las "mediaciones" voluntarias de cada uno de los "gatekeepers" [16], que valoran y connotan, individual o colectivamente, la información contenida en la fotografía, como las llamadas "distorsiones involuntarias o inconscientes", vinculadas a las prácticas profesionales y a

[16] La idea del "gatekeeper" (seleccionador de la información, guardián de la esclusa o portero) proviene de las investigaciones de Kurt Lewin, en 1947. Ver M. Wolf: *Op. cit.* y J. Villafañe y otros: *Op. cit.*

las habituales rutinas productivas del atípico proceso informativo que estamos estudiando: el fotográfico. Todos estos factores deberán ser tenidos muy en cuenta en el análisis que pretendemos realizar en el epígrafe siguiente, sobre la parcialidad del testimonio gráfico como conformador de la realidad medial, pues como señala Wolf: *"Las distorsiones inconscientes que día a día enfatizan una cierta representación de la realidad social, penalizando determinados aspectos en favor de otros, son un elemento que entra en juego en la dinámica de la difusión de efectos cognoscitivos vinculados a nuestra imagen de la realidad"* [17]. Como es lógico, en ese análisis también será necesario observar la separación descrita líneas más arriba entre el proceso de "recogida" y "selección" (por utilizar términos clásicos del estudio de la noticia) de la fotografía y el proceso de presentación y posterior mediación, porque son realizados -como hemos visto- por equipos de trabajo diferentes, aunque pertenezcan al mismo aparato productivo.

[17] M. Wolf: *Op. cit.* Pág. 209.

9.2.-LA PARCIALIDAD DEL TESTIMONIO GRAFICO.

Estructuraremos por tanto el anunciado análisis desde cinco perspectivas diferentes: (a) la de la selección del acontecimiento o, por decirlo con otras palabras, la de la asignación de "noticiabilidad" a una determinada fotografía (epígrafe 9.2.1.); (b) la del punto de vista personal e informativo (la focalización) que el fotógrafo impone a su recogida de la información; esto es, a la toma fotográfica (epígrafe 9.2.2.); (c) la de la elección técnica (elección de materiales, iluminación, etc) con la que el fotógrafo se enfrenta a la escena a fotografiar (epígrafe 9.2.3.); (d) la de la manipulación técnica que puede darse en el procesado (técnicas de laboratorio) del material (epígrafe 9.2.4.); y (e) la de la mediación informativa que impone el aparato redaccional al material aportado por el fotógrafo o por cualquiera de las otras fuentes productoras de fotografías (epígrafe 9.2.5.).

Sin embargo, antes de continuar, y retomando las reflexiones que hemos realizado hasta el momento, debemos realizar tres consideraciones previas:

1. Como antes señalábamos, a diferencia del resto de elementos informativos que se dan cita en la prensa escrita (noticias, informaciones opiniones, etc), en la fotografía el proceso de recogida y selección se realiza por un equipo distinto al que "prepara" y "presenta" esa información. En efecto, mientras que la selección del acontecimiento -punto (a)- es debida al propio medio en conjunto y a su equipo de dirección; la recogida -puntos (b) y (c)- es debida exclusivamente al fotógrafo, que puede o no pertenecer a la plantilla del medio; el procesado técnico -punto (d)- es realizado por otro equipo distinto al redaccional y al de los propios reporteros; y la mediación informativa, que se produce en la preparación del material -punto (e)- es realizada habitualmente por los redactores de la sección informativa donde se va a publicar la fotografía. Estas "rutinas profesionales", según la terminología ya explicada, que subdividen el trabajo dificultando el control de la información gráfica a sus responsables, afectarán a las diferentes fases del proceso al menos en la misma medida que la propia ideología de cada uno de los periodistas o técnicos que participan en él.

2. Por tanto, aunque nuestro análisis se encamine a demostrar la parcialidad del testimonio gráfico como conformador de la realidad medial (esto es, a demostrar y a ejemplificar como se puede hacer "hablar retóricamente" a la fotografía de prensa), debemos matizar previamente que muchas de la "técnicas de persuasión" de las que hablaremos no se deberán exclusivamente a la ideología del medio o de sus profesionales sino también, y en buena medida (sin olvidar nunca que no existe una fotografía neutra, al igual que no existe una publicación cuya objetividad sea total), a la "lógica de los procesos de producción" y a la propia organización del aparato informativo, como hemos analizado en el epígrafe anterior.

3. Por último, pese a que nuestro análisis pretende ser exhaustivo, en cuanto a los diferentes pasos del proceso, es evidente que no puede tener pretensiones de globalidad, en cuanto a la ejemplificación utilizada. La casuística en cada una de las fases analizadas podría llegar ser ilimitada y convertir el análisis en interminable. Por tanto, debemos señalar de antemano que la muestra escogida es completamente aleatoria y personal, que la elección de los ejemplos utilizados se ha realizado en el período comprendido entre comienzos de 1987 y abril de 1992, sin ninguna metodología específica y entre los periódicos nacionales de los que disponíamos habitualmente (*ABC, Ya, EL PAIS, Diario 16, El Mundo, El Sol*), con la inclusión excepcional de algún ejemplo extranjero que, por su claridad, nos permitía una mayor profundización de ciertos aspectos concretos. Y, por supuesto, que -para no alargar en exceso la conclusión de este trabajo- los ejemplos que utilizaremos son sólo una pequeña muestra de un "corpus" mucho más amplio, que hemos ido recogiendo durante el período señalado con intenciones pedagógicas para su futura utilización didáctica.

9.2.1.-La selección del acontecimiento.

Como comentábamos en el epígrafe 9.1., lo habitual en el tratamiento periodístico de la información gráfica es que la publicación de la fotografía quede supeditada a los valores noticia ("noticiabilidad") del acontecimiento representado. Por tanto, sería absolutamente inútil analizar ejemplos que es posible encontrar diariamente en cualquier

periódico y que, además, quedarán perfectamente explicitados en las fotografías que utilizaremos para ilustrar otros aspectos de las siguientes fases del proceso analizado. Por esta razón, trataremos aquí el análisis del caso contrario y mucho menos habitual: cuando la "noticiabilidad" de la fotografía (o su hábil utilización "noticiosa") se impone a los criterios clásicos de la sustantividad informativa intrínseca del acontecimiento.

Las figuras 31, 32, 33 y 34 (en páginas siguientes) son claros ejemplos de lo que insinuamos. Ni la manifestación de madres y esposas de los aprendices no admitidos en la factoría de Astilleros Españoles (figura 31), ni la organizada por los estudiantes de Biológicas a la puerta del palacio de la Moncloa (figura 32), tienen -en nuestra opinión- la suficiente entidad informativa como para que esos acontecimientos ocupen el espacio que, en un caso *Diario 16* y en el otro *El PAIS*, le dedican. Sin embargo, las fotografías de la agencia *Efe* y de la fotógrafo Uly Martín aportan la suficiente espectacularización al hecho para imponerse al criterio habitual de selección y conseguir su publicación como fotonoticias.

Evidentemente, tanto la manifestación de agricultores del 3 de junio de 1990, en la que resultaron heridas 18 personas (figura 33), como la extraordinaria faena (dos orejas y salida a hombros por la puerta grande) del diestro Pepe Luis Martín, en la Plaza de Toros de Colmenar (figura 34), son acontecimientos que la "rutina" informativa de los periódicos convierte habitualmente en noticia destacada. Sin embargo, en nuestra opinión, ninguno de los dos hechos hubiera alcanzado la consideración informativa suficiente para ocupar la portada del diario nacional de mayor tirada si no fuera por las magníficas fotografías obtenidas por Manuel Escalera (expresando toda la violencia de los hechos, con el primer plano del agricultor en el suelo) y por Ricardo Gutiérrez (consiguiendo que, además del torerísimo farol del diestro, el lector pueda apreciar la insólita rotura de la taleguilla del maestro)

Un análisis diferente merecen las figuras 35 y 36. En la primera, el lector del periódico asiste -casi en directo- al momento que sobreviene el infarto mortal del gran duque Vladimiro Romanov. Con los complejos acontecimientos que está viviendo la CEI, la figura de este descendiente de los zares Pedro I y Nicolás II ha adquirido una

importancia desmesurada, por la lejana posibilidad de la restauración de la monarquía zarista en Rusia; no la suficiente, sin embargo, como para que se le dedique a su muerte un importante espacio en los periódicos nacionales. La fotografía -en este caso auténtica captura del "instante decisivo"- aumenta la "noticiabilidad" intrínseca del hecho.

También merece la pena detenerse en la figura 36, a partir de la cual se puede realizar el análisis de la publicación de una fotografía del tumultuoso entierro del imán Jomeini, realizada por la agencia *Associated Press* y publicada en todo el mundo el día 20 de junio de 1989, catorce días después de momento del entierro (6 de junio de 1989). En este caso, cuando se publica dicha fotografía, ya no son noticia ni la muerte del imán, ni su entierro celebrado en Teherán. El acontecimiento es la propia fotografía. La existencia de una imagen que corrobora las informaciones que durante esas jornadas se difundían sobre la histeria colectiva que la muerte de Jomeini provocó en Irán. La fotografía sirve en esta ocasión de percha informativa para, en la leyenda que la acompaña, se den otras informaciones sobre la situación en Irán (fecha de las elecciones, referéndum, etc.).

Más habituales, pero también significativos, son los casos reflejados en las figuras 37 y 38. Dos informaciones optimistas, casi narrativas ("cuentos de final feliz"), con los que los periódicos amenizan los períodos estivales en los que se producen pocas noticias. En ambos casos, son las fotografías las verdaderas protagonistas de los acontecimientos. En la primera, el feliz reencuentro del autor de una fotografía mítica (ya hemos hablado de ella en el capítulo VII) con la protagonista de su, entonces, terrible documento. Diecisiete años después de que la emblemática fotografía de Nick Ut recorriera el mundo denunciando la guerra de Vietnam, los dos protagonistas de aquel acontecimiento vuelven a convertirse en noticia refrescante y optimista.

En la segunda (figura 38), uno de los muchos "alto el fuego" de la actual guerra serbio-croata, es representado de forma insólita por una fotografía de la agencia *Reuter*, reproducida en la portada de *Diario 16*, el 24 de septiembre de 1991. El hábil y espectacular punto de vista del fotógrafo sobre el momentáneo silencio de los fusiles yugoslavos, resulta especialmente válida para que el diario español pueda ofrecer una información optimista sobre la Conferencia de la Haya.

En la figura 39 se puede observar otra forma insólita de utilización noticiosa de la fotografía. Utilizando un código de los pasatiempos (el juego de los errores), el diario *El Mundo* llama la atención sobre su frustración (advierte claramente de su opción ideológica), al no poder informar sobre los inexistentes cambios en el gabinete de Felipe González, sorprendiendo muy hábilmente al lector con la publicación de dos cuadros de fotografías exactamente iguales en los que también se repite el pie que los acompaña. El humor y el talento comunicativos solapan la posible información que contenían estos cuadros fotográficos, al tiempo que se descontextualiza de forma muy curiosa la habitual utilización en la prensa de los retratos oficiales de los ministros.



EFE

POLICIAS LESIONADOS. Dos policías resultaron con arañazos en la cara al reprimir una manifestación convocada por esposas y madres de aprendices no admitidos en la factoría que Astilleros Españoles tiene en la localidad gaditana de Puerto Real. Las mujeres pretendían cortar la carretera Nacional IV. Con anterioridad, las manifestantes celebraron una asamblea en la plaza de Jesús, de la citada localidad. Los incidentes se produjeron entre un grupo de unas cincuenta mujeres y las Fuerzas de Orden Público, al proferir las primeras, según el gobernador civil de la provincia, gritos e insultos contra la Policía.

FIGURA 31

Los estudiantes de Biológicas protestan ante el palacio de la Moncloa

EL PAÍS, **Madrid**

Unos quinientos alumnos de Biológicas que realizaban una sentada pacífica ayer ante el Palacio de la Moncloa, para intentar paralizar la futura aprobación por el Gobierno del nuevo plan de estudios de su licenciatura, fueron disueltos con violencia por miembros del Cuerpo Nacional de Policía. Los agentes cargaron contra los reunidos tras informarles de que entorpecían el tráfico de entrada al palacio.

Los alumnos, que habían salido a las 12,30 de la mañana desde su facultad en manifestación, llevaban pancartas que decían *Biológicas contra la reforma* y *Ni reducción, ni planes, ni chapuzas* y permanecieron, durante casi una hora, sentados a las puertas de la Moncloa antes de que ser disueltos.



ULY MARTÍN

Un miembro del Cuerpo Nacional de Policía golpea con su porra a una estudiante.

FIGURA 32

EL PAIS

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

DOMINGO 3 DE JUNIO DE 1990

ores: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / Tfno (91) 337 82 00 / Precio: 75 pesetas Con suplemento semanal: 150 pesetas / Año XV. Número 4.793

e 75 años esta semana

impondrá rovisional Bosch

teniente general Jaime Milans le 75 años de edad, abandone la se sea en contra de su propia vo- ado a 26 años y ocho meses de tona del 23-F, no solicita la liber- nse iniciará de oficio el expedien-

El cuadro figuró en la reciente muestra del pintor sevillano

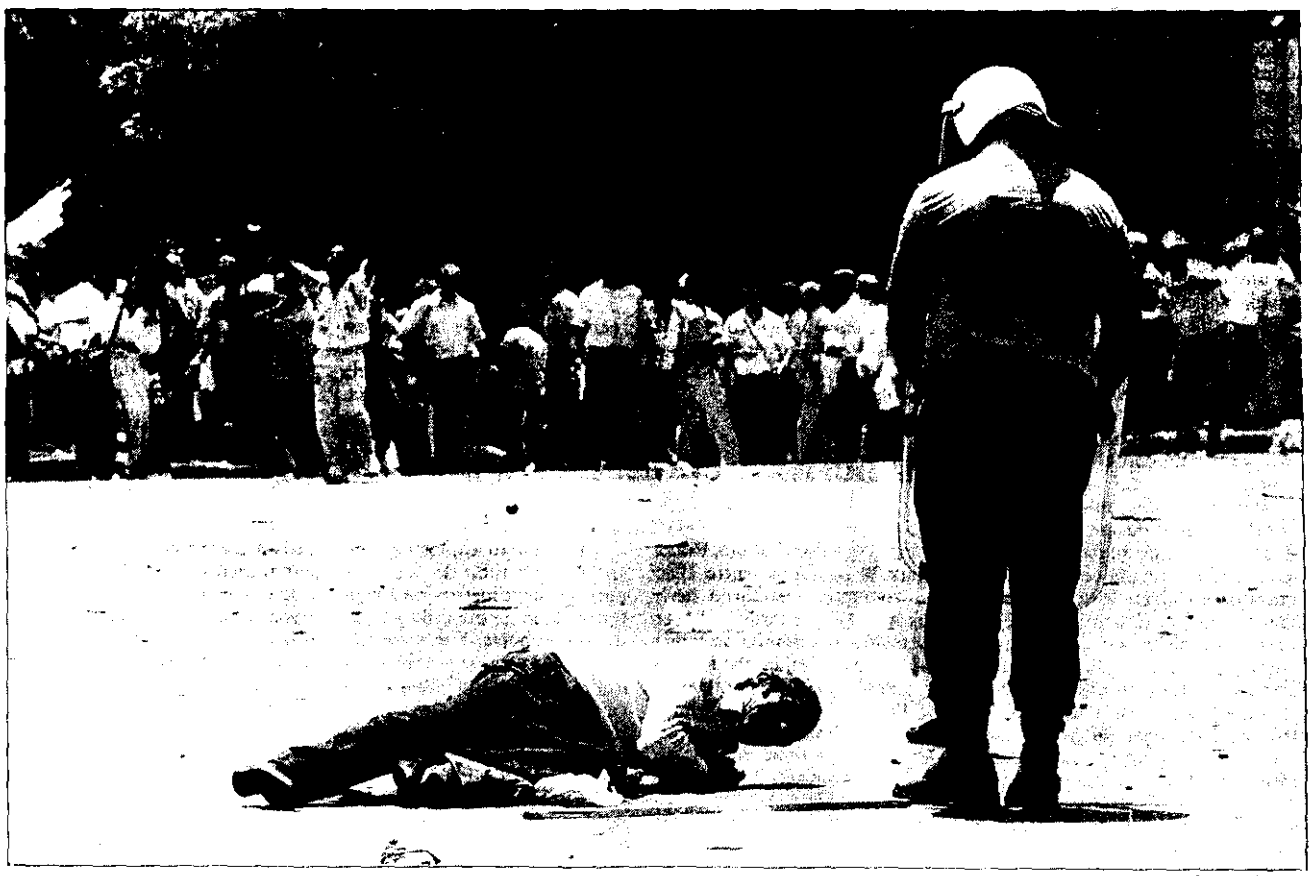
Un 'velázquez' de la exposición no es auténtico, según un experto del Prado

Un retrato del conde-duque de Olivares, que fue exhibido en la reciente exposición *Velázquez* del Museo del Prado y que pertenece a la colección privada de José Luis Várez-Fisa, no es obra de Velázquez, sino de Gaspar de Crayer, según asegura Matías Díaz Padrón, jefe del departamento de pintura flamenca y holandesa del Prado.

Medio millón de personas pudieron ver en la exposición *Velázquez* el cuadro del conde-duque de Olivares que Díaz Padrón atribuye a De Crayer. En el catálogo de esta muestra se decía que el cuadro había sido estudiado hace poco por el laboratorio del Prado, y que sus numerosas correcciones indicaban que había sido pintado antes que otro retrato perteneciente a la Hispanic Society; este último también se atribuye a Velázquez, y Díaz Padrón lo asigna de igual manera a De Crayer.

Las dudas sobre la autoría de estos lienzos son antiguas. En el catálogo de la exposición *La edad de oro de la pintura española*, realizada en 1976 en Londres, el director del Prado se mostraba cauto en la atribución de este cuadro a Velázquez.

Página 23



MIQUEL ESCALERA

Heridos graves dos agricultores

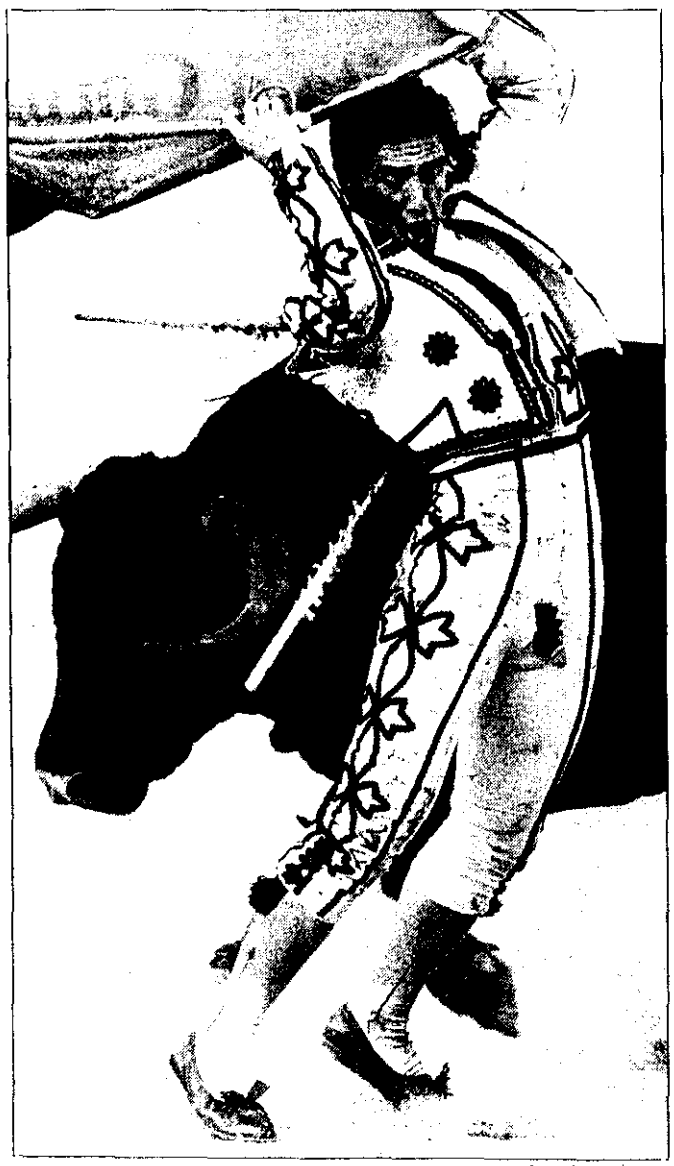
Al menos 18 personas, entre manifestantes y policías, resultaron heridas ayer en Madrid —dos agricultores, graves— en el transcurso de los violentos incidentes que se produjeron ante la sede del Ministerio de Agricultura. Alrededor de 30.000 labradores convocados por varias organizaciones del sector se reunieron para expresar su malestar por la política agrícola del Gobierno y la reconversión del sector agroalimentario. Los manifestantes solicitaban también más diálogo con la Administración.

FIGURA 33

EL PAIS

INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA DOMINGO 1 DE SEPTIEMBRE DE 1991

Madrid / Tel. (91) 337 82 00 / Precio: 175 pesetas (incluye suplemento semanal) / Año XVI. Número 5.244



RICARDO GUTIÉRREZ

Un farol en Colmenar

El diestro Pepe Luis Martín instrumenta un triunfal farol a uno de los toros de Victorino Martín lidiados ayer en Colmenar (Madrid), *al que hizo una magnífica faena y del que sufrió una peligrosa* cogida, cuyas consecuencias se limitaron, afortunadamente, a la rotura de la taleguilla. El torero cortó dos orejas, pasó a la enfermería, donde le repararon los desperfectos, y, terminada la corrida, salió a hombros por la puerta grande. **Página 17**

FIGURA 34

SS



El duque Vladimiro, tras sufrir un infarto durante una charla en Miami. AP

Sus restos mortales serán repatriados a París

Fallece en Miami el gran duque de Rusia Vladimiro

Era descendiente directo del zar Nicolás II

FIGURA 35



ASSOCIATED PRESS

Un grupo de iraníes se abalanza sobre el cadáver de Jomeini durante su entierro, el pasado día 6.

El adiós histérico a Jomeini

EL PAÍS, **Madrid**

La agencia de prensa Associated Press emitió ayer desde su oficina en Londres esta fotografía del entierro del imam Jomeini el pasado 6 de junio en Teherán, donde se ve a masas enfervorizadas de iraníes asaltar el féretro y arrancar trozos de la mortaja del líder espiritual iraní, que había fallecido tres días antes. Las informaciones oficiales de Irán confirmaron que en aquella jornada de luto y mmanifestaciones de histeria colectiva se produjeron ocho muertos y centenares de heridos, cuando los millares de iraníes rompieron todos los cordones de seguridad y se avalanzaron sobre el féretro y el cadáver de Jomeini.

Por otra parte, el Ministerio del Interior iraní anunció ayer que las elecciones presidenciales y el referéndum para enmendar la Constitución iraní se celebrarán el próximo 28 de julio. La fecha de las elecciones se ha adelantado en razón de la designación del jefe del Estado, Alí Jamenei, como *guía* de la revolución, después de la muerte de Jomeini. Ha quedado vacante, por lo tanto, la jefatura del Estado.

FIGURA 36



ASSOCIATED PRESS

Sonrisas, 17 años después. Nick Ut, fotógrafo de la agencia de prensa norteamericana Associated Press, y la vietnamita Phan Ty, volvieron a verse días atrás en La Habana, momento que recoge la fotografía de la izquierda, 17 años después de un primer encuentro cuyo dramatismo conmovió a la opinión pública. Ut captó en 1972 la fotografía de la derecha, en la que aparece Phan Ty, entonces una niña de nueve años, cuando huía aterrorizada del bombardeo con napalm de la aviación norteamericana contra la localidad survietnamita de Trang Bang, por creer que en ella se ocultaban guerrilleros del Vietcong. La instantánea contribuyó a alimentar en EE UU la oposición contra la intervención de este país en el sureste asiático.

FIGURA 37

Diario 16

es desde julio, se negaron a fiscalizar la Expo y los JJ OO

iento entre PSOE y PP provoca total del Tribunal de Cuentas

la institución están a punto de renunciar a sus cargos



MILOS CTVEKOVIC / REUTER

Alto el fuego: el «descanso» de los serbios El alto el fuego entre croatas y el Ejército federal se mantuvo ayer aunque con esporádicas violaciones. La tranquilidad reinó y lord Carrington volvió a convocar para el jueves la Conferencia de La Haya. En la foto, militares serbios contemplan un espectáculo de «strip-tease» en Odzaci, cerca de la frontera con Croacia. **Pág. 13**

FIGURA 38

EL MUNDO

DEL SIGLO VEINTIUNO

Año I Número 44 • Precio: 65 pesetas

Madrid, jueves 7 de diciembre de 1989

Lo malo de nuestro tiempo es que el futuro ya no es lo que era. (Paul Valéry)

El líder del Partido Liberal, primer jefe de Estado no comunista de la RDA

Krenz dimitió ayer tras 49 días en el poder

BERLIN ESTE.– El líder del Partido Liberal Democrático, Manfred Gerlach, se convirtió ayer en el primer jefe de Estado no comunista de la historia de la RDA al sustituir a Egon Krenz.

Gerlach asumió el cargo interinamente hasta que la Cámara del Pueblo (Parlamento) designe formalmente al sucesor de Krenz.

El que fuera «delfín» de Erich Honecker ha sido forzado a dimitir por las exigencias reformistas de los ciudadanos y las presiones ejercidas sobre él desde que el pasado domingo renunciara a sus cargos en el Partido Comunista (SED).

Manfred Gerlach es uno de los hombres que más ha luchado por introducir reformas en Alemania Oriental y el primer no comunista que asume este cargo en la historia del país.

Los pequeños partidos coaligados al SED en el Gobierno de la RDA venían pidiendo este cese porque «si Krenz había perdido la confianza del partido, no podía tener la del pueblo».

Krenz ha abandonado también sus funciones al frente del poderoso Consejo Nacional de Defensa que ha sido disuelto temporal.

La crisis por la que atraviesa en estos momentos el Partido Comunista, desde que el domingo dimitiera en pleno el Politburó ha obligado a anticipar para mañana el Congreso Extraordinario, previsto para mediados de mes. Pág. 17

HOY EN EL MUNDO

INTERNACIONAL

UN AUTOBUS BOMBA CAUSA DECENAS DE MUERTOS EN EL CENTRO DE BOGOTA
El vehículo contenía 500 kilos de explosivo y fue aparcado junto al edificio de la policía secreta colombiana. Pág. 24

LA POLEMICA

Crisis en el Gobierno canario por el voto de Mardones a González
Dura reacción del PP contra el líder de AIC, con el que mantiene un acuerdo de Gobierno, por su decisivo apoyo a la investidura de González. Pág. 6

Entrevista con Mardones: «Yo voy a dormir muy tranquilo» Pág. 7

Por un racimo de plátanos
Editorial en página 3

NACIONAL

Lanzadas dos granadas contra la embajada de España en La Haya Pág. 11

El comandante Masa compró armas usadas por los GAL Pág. 10

SOCIEDAD

Muere un policía en Barcelona por una explosión en su casa Pág. 13

MADRID

Se mata con una moto un hijo del director de la Guardia Civil
Fernando Roldán, de 17 años, se estrelló con un amigo en la carretera de La Coruña. Pág. 25

CELA EN ESTOCOLMO

«¿Es cierto que descuida la literatura para ir con mujeres y decir cosas obscenas?»

MARTA MORIARTY
Enviada especial

ESTOCOLMO.– Con sombrero y porte poderoso llega a Estocolmo don Camilo. Marina Castaño ha adquirido ya, a su lado, el apresto de esposa legítima de un Nobel, calidad que en estos premios nadie duda.

Las cuestiones peregrinas de la prensa sueca responden más al mito que a un conocimiento previo del escritor. Hubo uno que le espetó en inglés: «¿Es cierto que descuida usted su literatura para ir con mujeres y decir cosas obscenas?».

Se azara la traductora e intenta recurrir a eufemismos hasta que oye socarrona la voz aparentemente ingenua de Marina que acota: «Obscenas, ha dicho obscenas».

Hoy el académico ha asomado por fin su nariz gallega a estos fríos pero tampoco ha ido lejos, lo necesario para llegar al restaurante más próximo al Grand Hotel.

(Sigue en página 33)

El presidente del Gobierno, Felipe González, anuncia la composición de su quinto Gabinete, que jurará hoy ante el Rey don Juan Carlos



EL GOBIERNO SALIENTE

Ayer cesaron en sus cargos los miembros del cuarto gabinete González, cuya composición queda ya para la historia. De izquierda a derecha A. Guerra (vicepresidente), F. F. Ordóñez (Exteriores), N. Serra (Defensa), J. L. Corcuera (Interior), E. Múgica (Justicia), J. Almunia (A. Públicas), C. Aranzadi (Industria), J. Solana (Educación), C. Solchaga (Economía), M. Chaves (Trabajo), V. Zapatero (R. con las Cortes), J. García Vargas (Sanidad), J. Saez Cosculluela (Obras Públicas), J. Barrionuevo (Transportes), J. Semprún (Cultura), R. Conde (Portavoz), C. Romero (Agricultura) y M. Fernández (A. Sociales).



EL GOBIERNO ENTRANTE

Ayer fue nombrado el quinto Gobierno González, con la siguiente composición, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: A. Guerra (vicepresidente), F. Fernández Ordóñez (Exteriores), N. Serra (Defensa), J. L. Corcuera (Interior), E. Múgica (Justicia), J. Almunia (A. Públicas), C. Aranzadi (Industria), J. Solana (Educación), C. Solchaga (Economía), M. Chaves (Trabajo), V. Zapatero (R. con las Cortes), J. García Vargas (Sanidad), J. Saenz Cosculluela (Obras Públicas), J. Barrionuevo (Transportes), J. Semprún (Cultura), Rosa Conde (Portavoz), C. Romero (Agricultura) y M. Fernández (A. Sociales).

FIGURA 39

En nuestros comentarios a los ejemplos anteriores sobre la selección del acontecimiento han aparecido eventualmente dos aspectos que se hace necesario analizar con más detalle: la utilización de la fotografía como posterior "certificadora" de los hechos (fotografía del entierro del imán Jomeini) y la posible "reconstrucción" de la realidad para ser fotografiada (reencuentro del fotógrafo Nick Ut y de la niña vietnamita Phan Ty)

9.2.1.1.-La fotografía como certificación de la noticia.

Aunque como hemos visto reiteradamente en el desarrollo de este trabajo la fotografía ha detentado un supuesto carácter testimonial, de documento indeleble y de certificadora de la realidad, existen ocasiones concretas en las que el periódico utiliza de forma específica ese marchamo notarial de la imagen fotográfica. Las figuras 40 (*Diario 16*, de 23 de noviembre de 1991) y 41 (*Diario 16*, de 11 de mayo de 1991) son claros ejemplos de lo que afirmamos. En la primera, la fotografía se utiliza para "certificar" la presencia del ministro de Defensa israelí, Moshe Arens, en Pekín, ratificando las informaciones que, sin confirmación, habían estado dando los periódicos. En la segunda, la fotografía se convierte en testimonio vivo de las denuncias de la oposición al Partido Socialista, por los supuestos fraudes cometidos por los diputados en las votaciones en el Senado sobre la ley del IRPF. Hábilmente, sin embargo, el periódico que publica las fotografías compone la página (hablaremos de la puesta en página en el epígrafe 9.2.5.3) de forma que el lector pueda realizar dos "lecturas": la desconfianza en los senadores socialistas y la proximidad de las elecciones municipales (ver esquina superior izquierda de la página de *Diario 16*, reproducida en la figura 41).

Las figuras 42, 43 y 44 pueden ser consideradas también, en otro sentido, como certificadoras de las informaciones expuestas. Las tres contienen poca información sobre los acontecimientos, pero "confirman" informaciones que podrían parecer exageradas, si sobre ellas sólo se publicaran los comentarios verbales: que el presidente Iliescu se encontrara literalmente cercado por los ciudadanos de Bucarest (figura 42); que los alemanes orientales asaltaran realmente los bancos para cambiar sus obsoletos marcos en Berlín (figura 43); o que la ira de los ciudadanos leoneses contra su alcalde fuera tan grande que éste tuviera que ser protegido por la policía (figura 44).

INTERNACIONAL



REUTER

Arens, fotografiado en China El periódico israelí «Yedihot Aharonot» publicó ayer una fotografía, sin fechar, del ministro de Defensa, Moshe Arens, pasando cerca de Pekín. La fotografía confirma las informaciones del diario «Haaretz», que dio cuenta de una visita secreta de Arens a China a primeros de noviembre, no confirmada oficialmente. El «Washington Post» afirma que la visita de Arens a China, la primera de un ministro israelí a este país, estuvo dedicada a la transferencia de tecnología nuclear de este país a los árabes. China e Israel no han mantenido jamás relaciones diplomáticas.

Oriente Medio: El 4, en Washington

FIGURA 40

ESPAÑA

ELECCIONES MUNICIPALES AUTONÓMICAS 26-M

Las votaciones irregulares realizadas últimamente en ambas Cámaras han provocado la reacción de los líderes de los partidos en la campaña. El presidente nacional del PP, José María Aznar, exigió que se anule y se repita la votación sobre la Ley del IRPF en la que se contabilizaron hasta 21 votos más que senadores había presentes. Julio Anguita pide una investigación y el presidente del CDS, Adolfo Suárez, quiere que se hagan recuentos previos. Mientras tanto, el PSOE guarda silencio.

El Grupo Popular pide anular y repetir la última votación irregular en el Senado

M. PAZ L. NAVARRO
Enviados especiales / LEÓN/CÓRDOBA

El portavoz del Grupo Popular en el Senado, José Miguel Orti Bordás, tras hablar con Aznar, *remitió al presidente* de la Cámara Alta, Juan José Laborda, un escrito en el que le pide anular y repetir la votación en la que se aprobaron las reformas al Impuesto de la Renta de las Persona Físicas (IRPF). En esta sesión se *produjeron irregularidades* al registrarse 21 votos más que senadores había en ese momento en el Senado.

Orti Bordas comentó que su *grupo parlamentario ya ha tomado* las medidas internas oportunas para que los populares no vuelvan a cometer estos actos, como en el caso de los senadores Alejandro Meana y Juan José Ortiz. Estos parlamentarios, junto a los socialistas Gaspar Zarrías y Joaquín Jesús Galán, son los identificados como autores de las «dobles votaciones».

Un primer ejemplo de este *tipo de irregularidades* parlamentarias fue la votación, hace dos semanas en el Congreso, de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, en la que se contabilizó un voto de *un diputado que* se encontraba en Libia.

El presidente nacional del Partido Popular, José María Aznar, afirmó ayer en León que los presidentes del Congreso y del Senado, Félix Pons y Juan José *Laborda, «hacen un flaco favor* a las instituciones no interviniendo en la resolución de asuntos como los acaecidos últimamente en ambas Cámaras».

Para el líder del PP los casos del Congreso y el Senado suponen «precedentes preocupantes», ya que no contribuyen a que gane «el ya deteriorado crédito *de las Cámaras». Aznar* se mostró partidario de cambiar el actual sistema de votación.

Por su parte, el líder de Izquierda Unida (IU), Julio *Anguita, calificó ayer en Córdoba* las «dobles votaciones» de «espectáculo denigrante, bochornoso e insultante del PSOE y el PP para la democracia».

Anguita comentó en tono irónico que «todas estas trampas *no se producen ni en las* llamadas "repúblicas bananeras", ahí por lo menos visten a un bedel de senador para que vote. Aquí votan con otras extremidades *que no son las más* nobles» (en las fotografías se ve a un senador votar por un compañero ausente, mientras lo hacía en su escaño con el pie).

Antes de las declaraciones de *Anguita, una representación del* Grupo Parlamentario de IU pidió una reunión a Laborda para esclarecer el cómputo y la legalidad de los votos.

Adolfo Suárez, líder del CDS, pidió también a los presidentes de ambas Cámaras que hagan *un recuento tras las votaciones* para evitar este tipo de noticias.

Mientras el PSOE guarda silencio, la ministra portavoz del Gobierno, Rosa Conde, afirmó *ayer que este asunto «no es* competencia del Ejecutivo».

El catedrático de Derecho *Manuel Jiménez de Parga opina* que «se ha producido una anomalía, y corresponde a los presidentes de la Cámaras decretar la nulidad de tales votaciones *y ordenar que se repitan».*



CON LA MANO. El senador socialista Joaquín Jesús Galán Pérez vota por un compañero ausente...



CARLOS DE ANDRÉS / «EL SOL»

...Y CON EL PIE. Un instante después, y sin dejar de leer un libro, lo hace en el que él ocupaba.

LOS SENADORES «TRAMPOSOS»



José Joaquín Galán (PSOE)
Nació en Villafranca de los Barros (Badajoz) en 1942, casado, y con tres hijos. Fue consejero de Trabajo de la Junta de Andalucía. Diplomado en *Derecho del Trabajo* Comparado por la Universidad de Trieste. Senador elegido por Andalucía.



Gaspar Zarrías (PSOE)
Nació en Jaén y está casado. Fue *consejero de* la Presidencia de la Junta de Andalucía. Fue secretario de Organización del PSOE *andaluz y hombre* de confianza de Rodríguez de la *Borbolla*. Senador elegido por Andalucía.



Alejandro Meana (PP)
Nació en Pobladura de los Oteros (León) en 1932. Senador por Salamanca. Director de un colegio en Ponferrada, es profesor de EGB, *especialista en Matemáticas* y Ciencias Naturales. Fue concejal del Ayuntamiento leonés. Miembro de la Ejecutiva salmantina.



Juan José Ortiz (PP)
Nació en la *localidad* de Fontcuberte (Francia) el 30 de mayo de 1945. Es agente de la propiedad

FIGURA 41



REUTER

LA CALLE TRATA DE CERCAR A ILIESCU

Los ciudadanos de Bucarest volvieron a tomar ayer las calles para protestar contra el presidente Ion Iliescu, al que acusan de perpetuar el régimen comunista. En la fotografía, los manifestantes rodean uno de los muchos vehículos que utilizaron de barricada, entre ellos el del alcalde. Pese a la durísima represión, que, según evaluaciones oficiales, se cobró la semana pasada seis muertos y centenares de heridos, las principales avenidas de Bucarest volvieron a ser el escenario de la protesta. El Parlamento, dominado por el Frente de Salvación Nacional, aprobó una ley que permite al Ejército actuar contra las manifestaciones. La investidura oficial de Iliescu tuvo que ser aplazada.

Pág. 17

FIGURA 42

EL PAIS
INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
LUNES 2 DE JULIO DE 1990
ste, 40 / 28037 Madrid / (91) 337 82 00 / Precio: 75 pesetas / Año XV. Número 4.822



ASSOCIATED PRESS

Avalancha de alemanes orientales en la madrugada del domingo para cambiar marcos en Berlín.

FIGURA 43

PAIS

DEPENDIENTE DE LA MAÑANA MADRID, MIÉRCOLES 1 DE JULIO DE 1987

40 / 28037 Madrid / ☎ (91) 754 38 00 / Precio: 60 pesetas / Año XII. Número 3.735



MAURICIO PEÑA

La policía protege al nuevo alcalde de León, José Luis Díaz Villarig, de la ira de algunos ciudadanos a la salida del consistorio.

FIGURA 44

9.2.1.2.-La "reconstrucción" de la realidad.

Válida -como acabamos de ver- para "certificar" los hechos, la fotografía también puede servir para "construir" una "cierta" realidad. No hablamos aquí, pues ya lo hicimos en su momento, de falsificación intencionada de la realidad. Más bien nos referimos a los que hemos llamado "pose": la alteración que sufre la realidad cuando sus protagonistas saben que van a ser fotografiados; o, para ser más precisos, la utilización de la capacidad testimonial de la fotografía para que "certifique" aquello que los protagonistas de los acontecimientos quieren que se certifique. Analizaremos dos ejemplos bastante habituales en la prensa diaria, y otros dos que resultan especialmente curiosos por lo paradójico de sus contenidos.

En la figura 45 (*EL PAIS*, de 11 de abril de 1992), el senador vasco Jesús Eguiguren, denunciado por su esposa y después acusado de malos tratos por el juez, acude al juzgado acompañado de su denunciante -que ya se había retractado de sus acusaciones-. El beso frente a las cámaras es una clara actitud de "pose" ("construcción de una realidad") de quien parece reclamar de antemano al lector una sentencia absolutoria.

En la figura 46 (*EL PAIS*, de 3 de junio de 1990) y en la oportuna fotografía de Manuel Escalera, se puede observar la habilidad de los ganaderos que se manifiestan ante el Ministerio correspondiente: venir a Madrid acompañados de sus ovejas, y soltarlas durante la manifestación, les aseguraba un puesto de honor en las páginas de los medios de comunicación, pues las fotografías de los policías pertrechados y uniformados, realizando funciones de pastores, no son demasiado habituales y convierten el suceso en extraordinario.

La figura 47 (*ABC*, de 22 de marzo de 1989) reproduce un curioso caso de acusación de "construcción" de la realidad a un diario competidor, *EL PAIS*. Para el diario dirigido por Luis María Ansón no puede ser casualidad -sobre todo en un momento de fuerte contencioso entre los dos diarios- que en el puesto de venta donde se ha realizado la fotografía -en el que tiene acciones su diario rival- el paquete de *ABC* sea el único que no está colocado correctamente.

Pero la paradoja se advierte con mayor énfasis en la figura 48 (*Diario 16*, de 11 de julio de 1991). La fotografía que ocupa la primera página del diario "certifica" la forma en que se construye ("reconstruye") la realidad medial. La responsable de prensa del Ministerio de Trabajo se desespera ante la negativa de los líderes sindicalista de "posar" en la foto que, de haberse realizado, se hubiera convertido en "oficial" y "testimonio" del buen entendimiento entre Gobierno y Sindicatos. En nuestra opinión la paradoja se encuentra en la propia consideración de "noticiabilidad" de esta denuncia de como se construye la realidad, desde un medio informativo. Y la pregunta surge: ¿si los sindicatos no se hubieran negado a salir en la fotografía, hubiera sido el periódico el que se hubiera negado a publicar la fotografía por haber sido "montada" por el gabinete de prensa del Ministerio?. O, quizá, también se pudiera analizar desde otra óptica: el énfasis de la información se coloca en la negativa de los sindicatos a participar en el simulacro. Pero, de haber habido un simple simulacro, nuestra pregunta sigue en pie: ¿se niegan los medios a participar en el guiñol?.

El fiscal pide 17 días de arresto para el diputado vasco Jesús Eguiguren

A. INTXAUSTI, **San Sebastián**
El fiscal de San Sebastián, Juan Calpasoro, pidió ayer 17 días de arresto menor para el vicepresidente primero del Parlamento vasco, el socialista Jesús Eguiguren, como presunto autor de una falta de lesiones a su esposa Asumpta Zubiarrain. El procesado, que negó que hubiera maltratado a su esposa, compareció en las depencias judiciales acompañado de una decena de dirigentes socialistas de Guipúzcoa y una treintena de militantes de ese partido. La vista se celebró a puerta cerrada a petición de Asumpta Zubiarrain. El juez dictará sentencia en los próximos días. Zubiarrain presentó el 12 de febrero una denuncia, en el juzgado de instrucción número 1 de San Sebastián, por malos tratos contra su esposo, que fue retirada por ella misma días después alegando que las lesiones eran resultado de un accidente doméstico.



JESÚS URIARTE

Jesús Eguiguren y su mujer, Asumpta Zubiarrain, se besan a la entrada del juzgado de San Sebastián.

FIGURA 45

ECONOMÍA **EL PAIS** TR



MANUEL ESCALERA

La policía trata de retener un rebaño de ovejas ante las verjas del Ministerio de Agricultura.

Cerca de 30.000 personas se manifestaron en Madrid contra la reconversión agraria

Dos agricultores, heridos graves en enfrentamientos con la policía ante el Ministerio de Agricultura

VIDAL MATÉ, **Madrid**

Al menos 18 personas resultaron heridas ayer, dos de ellas de gravedad, en los enfrentamientos que se produjeron ante la sede del Ministerio de Agricultu-

La manifestación fue convocada por la Asociación Agraria-Jóvenes Agricultores (Asaja), Unión de Pequeños Agricultores (UPA) y la Coordinadora de Organizaciones de Agricult[illegible]

zaron cientos de kilos de alcachofas, de almendras y avellana que fueron incendiadas. Poste

FIGURA 46

actualidad gráfica



José García

Premio a la libertad de expresión para «El país»

En Crisol, calle de Juan Bravo, tienda propiedad del accionista mayoritario del diario gubernamental, se venden los diversos diarios nacionales. Todos están correctamente colocados, salvo ABC, al que se distingue de los demás ofreciéndolo vuelto al revés, es decir exhibiendo el anuncio de la contraportada. No se trata de un número suelto ni de un día aislado. Redactores de ABC han comprobado en diversos días que todo el montón de nuestro periódico estaba colocado al revés. Tras realizar nuestro fotógrafo esta imagen se rectificó apresuradamente la posición. La Redacción de ABC proyecta proponer *al Instituto Internacional de Prensa que otorgue en* 1989 su premio anual a la libertad de expresión al diario «El país»

FIGURA 47

Edición Madrid

Diario 16

Acusa a Morillo de los delitos de prevaricación y falsedad de documento público

El juez Márquez ha detenido ya a cuatro personas por el «caso de las tragaperras»

SEVILLA

El juez Márquez, encargado del «caso Guerra», ha detenido ya a cuatro personas, presuntas implicadas en el escándalo de las «máquinas tragaperras». Además del delegado de Gobernación de la Junta andaluza, Francisco Morillo, a las 2:30 de esta madrugada seguían a disposición judicial en las dependencias policiales dos funcionarios de la misma Delegación y el propietario de la empresa Recreativos Astigi, Manuel Alejandro Mora.

El magistrado Márquez acusa a Francisco Morillo de los delitos de prevaricación y falsedad de documento público por haber concedido 367 licencias de máquinas recreativas a la empresa Astigi de forma irregular.

Las detenciones se han producido en pleno debate del estado de la Comunidad andaluza.

Los líderes de la oposición andaluza reaccionaron ayer denunciando «la cadena de corrupciones» en la Junta

Los líderes de la oposición criticaron el grado de corrupción que se alcanza en torno a la Junta de Andalucía. Gabino Puche, portavoz del Partido Popular, manifestó que «cada día nos desayunamos con un nuevo escándalo». Luis Carlos Rejón, de Izquierda Unida, exigió un mayor control del Gobierno y Salvador Pérez, del Partido Andalucista, denunció el abuso de poder del PSOE. **Pág. 5**



JUAN CARLOS TIRADO

Gutiérrez y Redondo no posaron Los secretarios generales de UGT y CC OO, Nicolás Redondo y Antonio Gutiérrez, respectivamente, no quisieron «salir en la foto» —a pesar del llamamiento que les hace la asesora jefe del Gabinete de Información, Teresa Conesa— junto al presidente de la patronal CEOE, José María Cuevas, y los representantes del Gobierno, el ministro de Economía y Hacienda, Carlos Solchaga, y el de Trabajo, Luis Martínez Noval.

Los sindicatos ven imposible un pacto con el Gobierno

9.2.2.-El punto de vista y sus códigos.

Si el primer paso del proceso, como acabamos de analizar, es la selección del acontecimiento, momento que corresponde a la actitud redaccional e ideológica del medio, en la segunda fase de este proceso, la participación del fotógrafo -pertenezca o no a la plantilla del medio- es ya decisiva. Nos referimos al punto de vista del fotógrafo (del periodista que registra los hechos), también inexcusable protagonista del acontecimiento por su necesaria presencia. Pero, cuando hablamos de punto de vista, no nos referimos exclusivamente al lugar físico desde donde se miran los hechos, sino también a la actitud humana e informativa ante el suceso. Una actitud mental que engloba tanto el lugar desde donde se mira como la forma como se mira: lo que en términos de la teoría de la información se denomina "focalización" o "subrayado". Un punto de vista que se adopta, en principio, al servicio de la comprensión y claridad del acontecimiento por parte del público receptor de la imagen, pero que indudablemente contiene también amplias dosis de enfatización (espectacularización), de selección al servicio del interés narrativo de los hechos, y de codificación: se selecciona una parte del espacio y del tiempo, se oculta el resto, y se interpreta la realidad fotografiada manejando unos códigos culturales y sociales que el fotógrafo y el lector comparten. En el momento en que se adopta un punto de vista ante el hecho (consciente o inconscientemente) se produce la fusión entre el contenido de la noticia que se quiere transmitir y la forma en que se transmite: comienza a construirse un "discurso" codificado que el lector deberá decodificar. Revisaremos por tanto algunos ejemplos que nos clarifiquen estos aspectos, en los que tendrán una especial consideración también los códigos de encuadre y composición de la imagen:

En la figura 49 (*EL PAIS*, 3 de diciembre de 1990), la fotógrafo Pepa García focaliza el entierro de los dos novilleros asesinados, narrativizando la historia: han muerto por su afición al toreo. Para ello, la posición en la que se sitúa al lector ante el hecho está compuesta de forma que los útiles de trabajo de los muertos (la muleta y la banderilla) adquieran en el primer plano una especial significación.

En la figura 50, el fotógrafo Pablo Juliá ha jugado humorísticamente con la composición: el candidato de IU Pérez Royo aparece en la imagen como si estuviera

siendo "ungido" por la divina mano de una virgen católica.

En la figura 51, la composición en diagonal de la fotografía denuncia el punto de vista del fotógrafo: la sumisión de Juan Guerra al presentarse a la justicia.

En la figura 52 (*EL PAIS*, 18 de agosto de 1990), la fotografía de la agencia *Associated Press* y la composición de la página subrayan la tensión internacional provocada por los acontecimientos de Irak en dos sentidos: la tensa espera de las tropas americanas que van a ser transportadas a Arabia Saudí y la potencia del armamento norteamericano.

En la figura 53, el punto de vista del fotógrafo no ha sido nada inocente. La parcialidad de la imagen desvela muchas cosas del Consejo de Administración de la empresa Renta Inmobiliaria: el desinterés de sus accionistas, la escasa asistencia, etc. Un punto de vista más positivo hacia el suceso hubiera deformado igualmente la realidad, pues el fotógrafo podía haberse situado cerca de la mesa presidencial y con los pocos asistentes haber compuesto una imagen en la que pareciera que la asistencia había sido grande y la atención importante.

En la figura 54, el fotógrafo de *El Mundo*, Carlos Miralles, opta por manifestar la alegría de los madrileños ante el fin de la huelga de la EMT, con un recurso simbólico: el anuncio publicitario que grita: ¡Guau!.

Más énfasis narrativo se ha puesto en la figura 55 (*El Mundo*, 1 de junio de 1990): la fotógrafo Begoña Rivas adopta un punto de vista ante los hechos muy coherente con lo esotérico de la información sobre los fantasmas del Palacio de Linares. La composición de la imagen, el encuadre elegido y la iluminación utilizada refuerzan el misterio que parece acompañar a ese Palacio y a sus propietarios.

La casuística en este concepto de la focalización que pretendemos analizar sería interminable. Sin embargo, nos resistimos a dejar plantear algunos otros ejemplos muy ilustrativos de códigos habituales cuyo uso va reforzando las convenciones entre el fotógrafo y el lector.

Por ejemplo, los fotógrafos que han realizado las imágenes que reproducimos en las figuras 56 y 57 han focalizado los acontecimientos y subrayado su punto de vista frente a los hechos utilizando lo que podríamos llamar códigos "cinematográficos". En la figura 56, se aprecia claramente que -mediante la utilización de una iluminación de claro-oscuro, una determinada angulación y un encuadre muy selectivo- se convierte la más que habitual salida de un ejecutivo de la empresa Equidesa de una declaración en la comisión de investigación del caso Renfe en el Congreso de los Diputados, en una insólita imagen que parece sacada de una película del "cine negro americano". La connotación que en este caso produce la intervención del punto de vista del fotógrafo es muy fuerte: asocia los contenidos de ese género cinematográfico (corrupción, "gansterismo", etc.) con los contenidos de la noticia. Por su parte, el fotógrafo Quique Parra del diario *EL PAIS* (figura 57) adopta, frente a la Junta de Accionistas de Banesto, un punto de vista también muy cinematográfico: la iluminación y el encuadre elegidos convierten a Mario Conde -por el paralelismo de puesta en escena- en una especie de Ciudadano Kane revivido. Además, la casualidad o el talento del fotógrafo incluye otro elemento imprescindible: la joven azafata del primer término de la imagen, que refuerza la imagen de líder que el banquero posee entre la juventud de la clase alta y la "beautiful people".

Los códigos de "soledad" y de "olor de multitudes" son también muy utilizados canónicamente por la fotografía de prensa. Veamos ejemplos clarificadores. En la figura 58, el fotógrafo "aísla" al Adolfo Suárez, punto de vista de la "soledad del líder", que queda reforzado por el pie de foto y el titular. Al contrario, en la figura 59, el fotógrafo del diario *El Mundo* adopta un punto de vista más insólito -la espalda del líder de Comisiones Obreras- para enfatizar la fuerza de las masas que le apoyan en su lucha contra el Decreto de Empleo. El recurso de los "micrófonos" y de la multitudinaria presencia de periodistas son códigos también asumidos para narrativizar los acontecimientos y enfatizar su importancia o la de los protagonistas de los hechos. Las figuras 60 (*El Mundo*, 23 de abril de 1992), en la que José María Benegas aparece casi tapado por los micrófonos de las emisoras de radio; y la 61 (*EL PAIS*), en la que su fotógrafo Marisa Flórez ha optado por adoptar un punto de vista distinto al de sus compañeros y "aislar" al presidente del Gobierno, dejando al fondo de la imagen la "constancia" de la importancia informativa de su comparecencia en televisión, son claros ejemplos de lo que comentamos.

Por otra parte, algunos códigos de focalización, una vez asumidos y legitimados socialmente pueden ser utilizados en contextos distintos a los inicialmente previstos. Por ejemplo, el que podríamos denominar como código de "la cámara oculta", que surge por la imposibilidad del fotógrafo para acercarse al lugar de los hechos (véase la figura 62, en la que el periodista de la agencia *Reuter* ha tenido que tomar su foto escondido entre los árboles para que su presencia no sea advertida por los secuestradores del avión soviético), es utilizado de muy diferentes formas una vez que el público lector participa de su significado. Por ejemplo: connotando el peligro de acercarse al edifico de Ciemat, donde se han descubierto fugas radioactivas (figura 63), pues aquí el fotógrafo no estaba obligado a que la reja ocupara el primer plano de su imagen (bastaba acercar lo bastante el objetivo a la reja para que ésta desapareciera); como elemento estético, en el retrato del ciclista Pedro Delgado realizado por Ricardo Gutiérrez (figura 64); como focalizador del peligro, por ejemplo en la bella imagen de Carles Francesc realizada desde la barrera rota y con la cercanía del toro amenazador (figura 65); como llamada de atención, al encuadrar al personaje (Xavier Arzallus) de una forma poco natural (figura 66); o como mero recurso gráfico de diseño (figura 67).

Para acabar este epígrafe, revisaremos los códigos que personalmente definimos como "de humanización de la noticia". Aquí, la casuística es también ilimitada, pero podríamos atrevernos a confeccionar tres grandes bloques: la enfatización del objeto como protagonista de la noticia; la inclusión de seres humanos para "humanizar" el objeto protagonista de la noticia; y la utilización de niños para reforzar y subrayar los aspectos dramáticos o humorísticos del acontecimiento.

En la figura 68 (*EL PAIS*, 16 de junio de 1987), la fotógrafo Marisa Flórez ha conseguido dar el protagonismo de la foto al busto de Alfonso XIII, al situarse desde una perspectiva en la que la estatua parece mirar a otros sujetos del hecho. No en vano, el acontecimiento informativo era la inauguración del Aula de Cultura Alfonso XIII en la Universidad Complutense.

En la figuras 69 y 70, la inclusión de seres humanos hacen más legible y atractiva (narrativizan) los objetos protagonistas de las noticias: un cuadro de Juan Gris mal

colocado en el Museo Español de Arte Contemporáneo y una lápida conmemorativa de la matanza de los abogados del despacho de la calle Atocha, 55, destrozada por el vandalismo de la extrema derecha.

Por último, las figuras 71, 72 y 73, son ejemplos de la focalización de la noticia a través de su humanización con la inclusión de niños, desde tres perspectivas diferentes: el refuerzo del dramatismo (figura 71); la destrucción de símbolos históricos (figura 72); y la búsqueda del humor y la desdramatización de un acontecimiento trascendente, pero no demasiado significativo (figura 73).

Los propietarios planeaban contratar vigilantes para evitar los asaltos contra el ganado

Enterrados entre gritos de "¡torero, torero!" los tres novilleros asesinados a tiros en una finca de Cieza

JOSÉ ROCAMORA, Murcia

Unas 3.000 personas asistieron en la tarde de ayer al funeral conjunto de los tres jóvenes novilleros asesinados a tiros en la madrugada del sábado cerca de una finca de reses bravas en Cieza (Murcia). La ceremonia se celebró, entre gritos de "¡torero, torero!", en el cementerio de Albacete, de cuya escuela taurina eran alumnos. La finca permanece vigilada y acordonada por la Guardia Civil. El propietario, Manuel Costa Abellán, y dos empleados suyos permanecen detenidos. La titular del juzgado que entiende el caso, cuyo sumario ha sido declarado secreto, asistirá hoy a la reconstrucción de los hechos.

El abogado del industrial Manuel Costa Abellán llamó a la Guardia Civil de Cieza a las 5.30 del pasado sábado para informar que su cliente le había comunicado que durante la madrugada se había producido un tiroteo en las inmediaciones de su finca, El Charco de Lentisco, donde tiene 40 reses bravas. Fruto de la reyerta, de la que carecía de más datos, según la versión dada por el abogado, se había producido al menos un muerto.

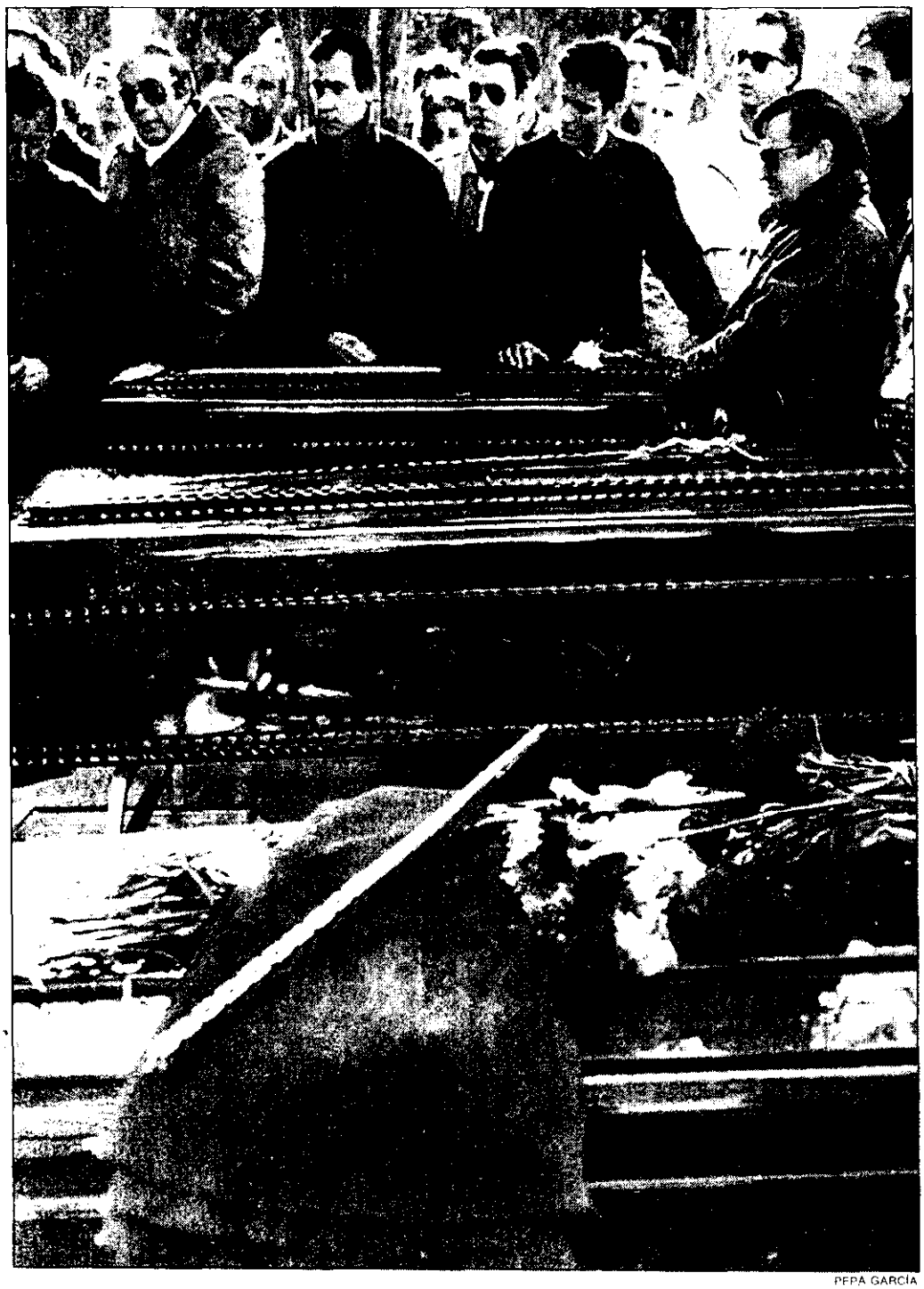
La Brigada Judicial de la Guardia Civil comprobó posteriormente la existencia de tres cadáveres en un camino rural situado en las inmediaciones de la finca. Los cuerpos correspondían a los novilleros Lorenzo Franco Collado, de 25 años; Andrés Panduro Jiménez, de 22, y Juan Carlos Rumbo Fernández, de 19. Todos ellos eran vecinos de Albacete.

La titular del Juzgado de Instrucción número 1 de Cieza, Pilar Rubio, tomó declaración el sábado a cinco personas, tres de las cuales fueron detenidas. Se trata del propietario de la finca, Manuel Costa; dos pastores empleados suyos, José Manuel Yepes Palazón, de 19 años, y un hermano menor de éste, Pedro Antonio, de 15. Los dos primeros fueron trasladados a la prisión de Sangonera, en Murcia, donde permanecen incomunicados, mientras que el menor sigue en el cuartel de la Policía Local de Cieza.

También prestaron declaración el padre de los pastores y un albañil, empleado en la finca y propietario de la escopeta de caza con la que presuntamente se efectuaron los disparos que causaron la muerte a los tres jóvenes.

Falso accidente de tráfico

Las familias de los tres novilleros fallecidos fueron avisadas por la Guardia Civil de que habían sufrido un accidente de tráfico en Murcia. La familia de Andrés Panduro desconocía que hubieran salido de Albacete. "Sólo nos



PEPA GARCÍA

Los familiares rodean los féretros de los novilleros. En primer plano, una muleta de torero.

FIGURA 49

EL PAIS 13.06 89

ELECCIONES EUROPEAS



PABLO JULIÁ

Fernando Pérez Royo, tras la conferencia de prensa.

Pérez Royo cree que los socialistas usarán la abstención para desvirtuar los resultados de IU

FIGURA 50

los derechos soberanos de la república quedarán suspendidas.

La decisión rusa se incluye en un proyecto de declaración sobre la soberanía de Rusia del que existen dos versiones. Los diputados deben elegir una de ellas. Inmediatamente, una comisión especial efectuará la redacción definitiva, que será sometida a votación la semana próxima.

Aparentemente, Gorbachov confía en que, de aquí a entonces, se pueda llegar a un compromiso. De hecho, en una conferencia de prensa mantenida ayer en Moscú junto a la primera ministra británica, Margaret Thatcher, el líder del Kremlin lanzó un llamamiento implícito a la cooperación a Yeltsin. "Lo importante es el consenso nacional, las tareas y objetivos comunes", señaló. "Estoy seguro al cien por cien de que ni el Congreso ni el Sóviet Supremo [ambos de Rusia] adoptarán leyes que perjudiquen a la federación [la URSS]".

En el frente externo, las cosas marchan mejor para el líder soviético, cuyas tesis sobre una superación de los bloques militares y un marco de seguridad en Europa basado en la CSCE (Conferencia de Seguridad y Cooperación en Europa) recibieron ayer un parcial y cauto respaldo de los ministros de Exteriores de la OTAN, reunidos en Escocia. Los aliados occidentales se

EL PAÍS 9/06/90



GARCÍA CORDERO

Juan Guerra, ante el juez

Juan Guerra González, hermano del vicepresidente del Gobierno, al que desvinculó de sus negocios, declaró ayer durante más de cinco horas en el Juzgado número 6 de la Audiencia Territorial de Sevilla, que instruye una querella presentada contra él por Izquierda Unida. Al hermano de Alfonso Guerra le acompañaron al juzgado sus dos hijos mayores, Juan (detrás de él) y Miguel. **Página 18**

FIGURA 51



ASSOCIATED PRESS

Una fila de soldados norteamericanos embarca en un avión rumbo a Arabia Saudí.

Entra en vigor la orden de interceptar cualquier cargamento de Irak o Kuwait

Las tropas de EE UU, listas para una larga espera

Los 'marines', confiados

REUTER. **Desierto saudí**

FIGURA 52

El consejo de Renta impuso la OPA de exclusión, pese a la protesta de los minoritarios

J. A. N., **Madrid**

El Consejo de Administración de Renta Inmobiliaria, con la representación del 72,63% del capital que controla Giancarlo Parretti, consiguió ayer que la junta de accionistas respaldara su proyecto de excluir a la sociedad de bolsa mediante la formulación de una oferta pública de adquisición de acciones (OPA) para la que carecen de financiación.

Los administradores de Renta no tuvieron siquiera reparo en anunciar el precio de 1.762,5 pesetas por título que propondrán en la oferta. Los accionistas minoritarios mostraron su disconformidad con el consejo y abandonaron la junta antes de que se votara. El problema añadido que se le presenta a Parretti es que Time Warner, que iba aportar 650 millones de dólares para la compra, ha decidido ahora retirarse de la operación.



ÁNGEL AGUADO

Una accionista de Renta Inmobiliaria repone fuerzas. Al fondo, el consejo de administración de la sociedad.

FIGURA 53

Después de la «tregua» de la Plataforma Sindical hasta que se haga pública la sentencia sobre los despidos

Los autobuses vuelven a la calle tras suspenderse la huelga

MADRID. – Los autobuses de la Empresa Municipal de Transportes (EMT) funcionaron ayer con normalidad tras la suspensión de la huelga después de 65 días de conflicto.

La asamblea de trabajadores de la EMT, a propuesta de la Plataforma Sindical, suspendió el paro hasta que se haga pública la sentencia del juzgado de lo social en relación con los 27 primeros trabajadores despedidos, dentro de dos semanas.

El portavoz de la Plataforma Sindical, Pablo Rodríguez, dijo que la huelga se interrumpe «para que el juzgado de lo social dicte la sentencia sin que haya presión en la calle».

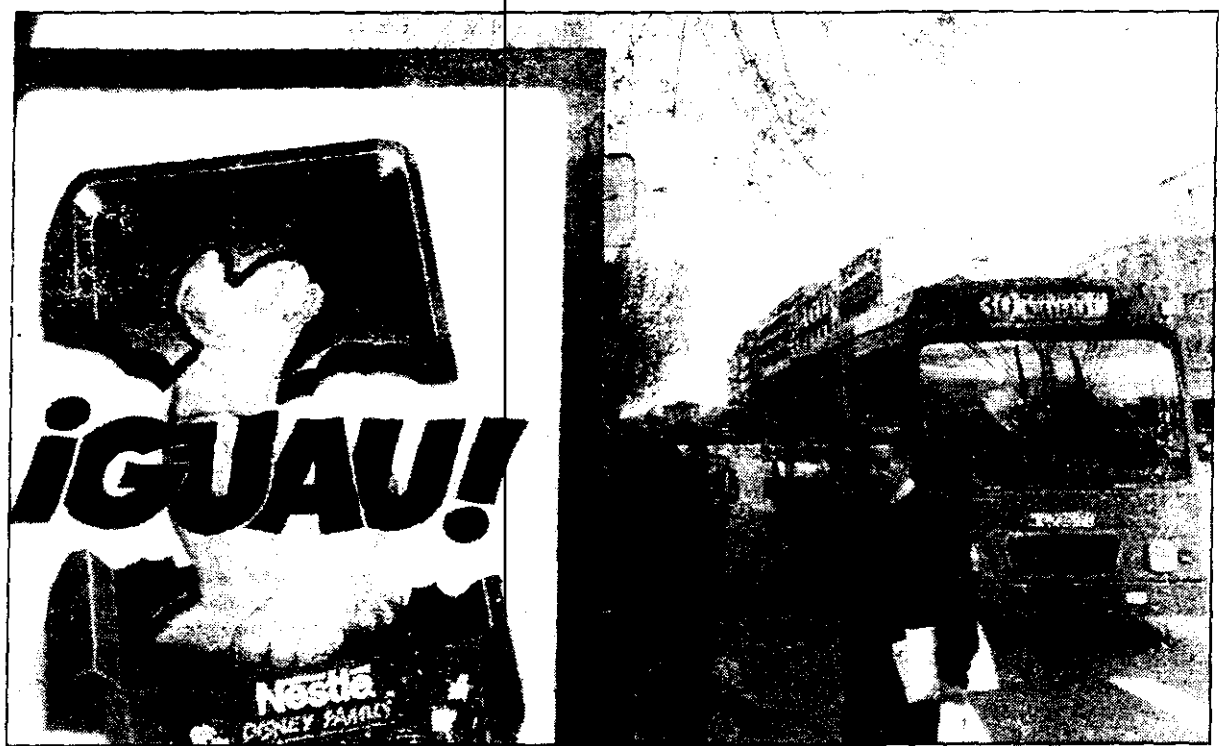
A partir de ahora, los trabajadores han anunciado que «abrirán una tregua» en la que solicitarán a la empresa una reunión urgente para negociar el convenio colectivo y los 25 despidos que no pasaron por los tribunales.

Por su parte, el gerente de la EMT, Tomás Burgaleta, anunció ayer, en declaraciones a Europa Press, que la dirección convocará «en su momento» al comité de empresa para establecer un calendario de negociaciones sobre el convenio colectivo.

Burgaleta dijo sentirse perplejo de que la Plataforma Sindical haya utilizado el término «tregua» en su desconvocatoria de huelga y calificó de inaceptable el que desde ese sindicato se lancen amenazas de renaudar el conflicto si la sentencia les es desfavorable.

Burgaleta expresó su satisfacción por la desconvocatoria del paro, pero lamentó que ésta se haya producido «tan tarde, después de 45 días de huelga, que han supuesto 45 días de tortura para los derechos de los usuarios».

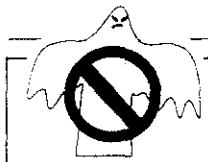
Asimismo, dijo sentise «absolutamente perplejo» de que la Plataforma haya anunciado esta desconvocatoria a modo de tregua, porque se trata de un término belicoso con el que está «en profundo desacuerdo, ya que no hay que plantear las relaciones laborales ni sindicales en plan guerrero».



Todos los autobuses de la EMT volvieron ayer a prestar servicio. / CARLOS MIRALLES

FIGURA 54

MADRID



«Los marqueses no eran hermanos y no tuvieron hijos», afirma — Ayer recorrió, por primera vez, el Palacio — «Si se cuenta la verdad, no hay libro», dice



María García del Soto en una de las habitaciones del Palacio de Linares. Ayer paseó, por primera vez, por el edificio. / BEGOÑA RIVAS

La heredera de los marqueses de Linares, María García, dice que el Palacio es suyo

FIGURA 55

ARQUITECTOS

El abogado de Ignacio Vicens dice que éste es testigo y no acusado

MADRID.— Jesús Zarzalejo, abogado del arquitecto Ignacio Vicens, que denunció cobro de comisiones por parte de un concejal del Ayuntamiento de Madrid, dijo ayer a Europa Press que Vicens actúa como un testigo más y no como acusado, pues no existe ninguna actuación judicial contra él, sino para esclarecer unos hechos.

A su juicio, «el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ha hecho suya la existencia de la convicción entre los arquitectos madrileños de posibles hechos delictivos en la adjudicación de obras».

Señaló que «lo que dijo Vicens lo podía haber declarado cualquiera de los cuatro mil arquitectos de Madrid», y reiteró que no existe ningún temor ante la posibilidad de que se presente una querella por calumnias contra Ignacio Vicens, quien «se muestra tranquilo y dispuesto a declarar ante el juez cuantas veces haga falta, ya que una querella no le interesa a nadie».

AYUNTAMIENTO

Barranco puso ayer en duda las comisiones de investigación

MADRID.— El portavoz de PSOE en el Ayuntamiento de Madrid

Los fraudes, considerados graves, darán lugar a procedimientos administrativos y penales

Hacienda conoce el destino de 1.150 millones que Equidesa gastó en comprar suelo para Renfe

CAMILO VALDECANTOS, **Madrid**

La Inspección de Hacienda conoce el destino de unos 1.150 millones de pesetas de los aproximadamente 1.350 que Equidesa, la empresa filial de Renfe, destinó a la compra de terrenos para la compañía ferroviaria en San Sebastián de los Reyes (Madrid). Puede darse por seguro que esos datos llevarán a la apertura de procedimientos *administrativos, en el ámbito fiscal, y penales, dada la* "extraordinaria gravedad" de algunos de los fraudes.

Fuentes de la oposición, próximas a la comisión de investigación de Renfe en el Congreso, añadieron que tras la comparecencia de Manuel Bravo Paiva, *director general de Inspección* Financiera y Tributaria, puede afirmarse que todo el dinero pasó por manos de sociedades intermedias, y en muchos casos instrumentales, y que no aparecen indicios de que se hayan desviado cantidades hacia partidos políticos u otras instituciones.

Los hermanos José Manuel y Francisco Antonio Serrano Alberca, junto con, José Luis Pinedo, el ex asesor inmobiliario del que fue presidente de Renfe, Julián García Valverde, parecen claramente implicados en operaciones conjuntas de compraventa de terrenos. La declaración del alto cargo de Hacienda puso de manifiesto una relación mercantil entre los anteriores mucho *más importante de lo que hasta* ahora se sabía.

Cantidades controladas

Bravo Paiva, se mostró, al parecer, muy minucioso en la especialidad de los datos que les estaba proporcionando.

Mientras, Manuel Clavero Blanch, el notario que dio fe de la mayoría de las compraventas, *dibujó ante la comisión una actuación* suya ajustada a la legalidad y, siempre según las mismas fuentes, hizo que éstos dudasen del testimonio que el martes había prestado Fernando Sánchez Arlandi, quien puso en tela de juicio la posible rectitud del notario *respecto a la autenticidad* de algunas firmas.

La anécdota de las comparecencias de ayer la protagonizó José Antonio Cardós Pastor, *socio del Consorcio Eléctrico* Madrileño (Cempsa) y de Maopsa, quien se encuentra en prisión como supuesto responsable del fraude del IVA, quien fue trasladado hasta el Congreso para declarar ante la comisión en un furgón celular de la *Guardia Civil.*

Cardós Pastor negó tener conocimiento de nada relacionado con la venta de terrenos e imputó a su socio Carlos de Juan, de Maopsa, toda la responsabilidad en los negocios



EFE

José Antonio Cardós Pastor, ayer, a su salida del Congreso.

FIGURA 56

ECONOMIA



OLOGUE PARA

El discurso de Mario Conde ante la junta de accionistas de Banesto fue retrasmitido por circuito cerrado en el Palacio de Deportes.

Banesto ampliará su grupo industrial con los ingresos de la salida a Bolsa de su corporación

El Gobierno se reunirá por separado con los sindicatos y CEOE

AGENCIAS *Madrid*

Los representantes del Gobierno y de los sindicatos Comisiones Obreras del Campo y la Federación de Trabajadores del Campo de UGT se *reunirán mañana*, lunes 11 de junio, para tratar nuevamente el proyecto de decreto ley que regulará el subsidio de desempleo de los trabajadores eventuales agrarios incluidos en el Régimen Especial Agrario de la Seguridad Social (REASS).

Las principales discrepancias entre ambas partes se centran en las funciones, ámbito de aplicación y participación de los futuros Consejos Comarcales del Instituto Nacional de Empleo (INEM), organismos creados en el decreto ley con las funciones de supevisar el pago de los subsidios agrarios, la lucha contra el fraude, y la proposición de actuaciones en materia de formación profesional.

Mientras los sindicatos sostienen que estos Consejos deben ser permanentes, circunscritos a todas las comunidades autónomas donde se lleven a cabo planes agrarios, tripartitos y de participación

FIGURA 57

Al duque se le caen las almenas

Los abandonos en el CDS hacen aflorar las primeras críticas a Adolfo Suárez

EMILIO ALFARO, **Madrid**

La mudanza le ha sentado fatal al CDS. En marzo de 1989, el duque de Suárez y sus fieles trasladaron la sede central del partido desde un edificio plebeyo al palacete de una calle madrileña con nombre de marqués, el del Duero, que, casualmente, cae enfrente del encantadado palacio de Linares. Desde entonces, una sucesión de desgracias se ha abatido sobre las huestes centristas que, desmoralizadas por tres derrotas electorales consecutivas y desconcertadas por los volantazos de la dirección, comienzan a desertar por todas las esquinas del país. La plana mayor del CDS *asegura que el castillo suarista no se tambalea. Todo lo más* admite que se le empiezan a desmoronar las almenas.

"El fantasma de enfrente ha tenido la culpa", bromea el secretario de organización, Rafael Martínez Campillo, aludiendo a los supuestos fenómenos paranormales que agitan al palacio de Linares. Desde luego, estos meses de estancia no han podido ser más nefastos para el CDS: frenazo a sus aspiraciones en las elecciones europeas de junio, voltereta en las generales de noviembre y caída al limbo de los partidos extraparlamentarios en las gallegas del mes siguiente.

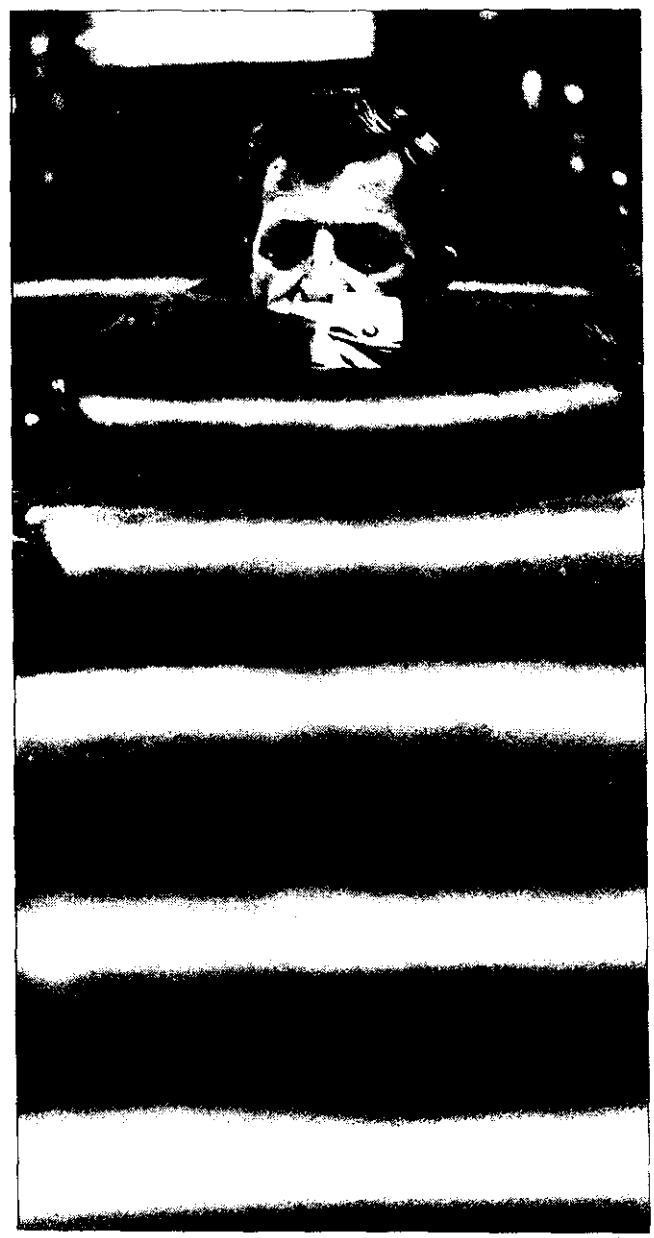
Para colmo, en ese intervalo, el CDS ha pasado de acosar al PSOE mediante los pactos con el Partido Popular a pasear del bracete con los socialistas por los pasillos del Congreso, ante la desolación y el desconcierto de muchos de sus militantes, que comienzan a desconfiar del olfato político del *mago de la transición*.

Si bien la contestación intergón); 71 diputados provinciales; 14 diputados nacionales y 8 senadores.

La sangría no ha respetado a Cataluña, pese a que fue una de las pocas comunidades en la que el CDS subió votos (un 5%) en las generales. Los 16 miembros de la ejecutiva de Barcelona, informa **Javier Martín**, abandonaron la nave y el presidente, Armando Ródenas, se quedó con el escaño de diputado autonómico, uno de los tres que tenía el CDS en el Parlament. Xavier Latorre, uno de los dos parlamentarios restantes y que será elegido presidente del partido en Cataluña la próxima semana, sostiene que en la marcha de Ródenas "no hay ningún componente ideológico".

Impresión de desbandada

Juan Martín Toribio, el otro



MARISA FLÓREZ

El presidente del CDS, Adolfo Suárez, en la soledad de su escaño.

FIGURA 58



FERNANDO QUINTELA

FRENTE AL «DECRETAZO»

El secretario general de CCOO, Antonio Gutiérrez, (de espaldas en la foto) presidió ayer en Madrid una asamblea de más de 3.000 delegados de su sindicato. Fue el primer acto masivo de las centrales contra el «decretazo» que recorta las prestaciones del paro. Gutiérrez anunció una movilización mayor que la del 14-D para finales de mayo o en los primeros días de junio. El líder de Comisiones Obreras dijo que UGT promoverá también la iniciativa, con independencia de que puedan plantearse otras en otoño. Hoy se reunirá el Comité Confederal de UGT para estudiar las movilizaciones a desarrollar. Pág. 55

FIGURA 59

ESF

El dirigente socialista aclara que no se aceptarán cambios que afecten a «los objet decreto» — Ofrece a la oposición negociar la reforma de la financiación de los partid

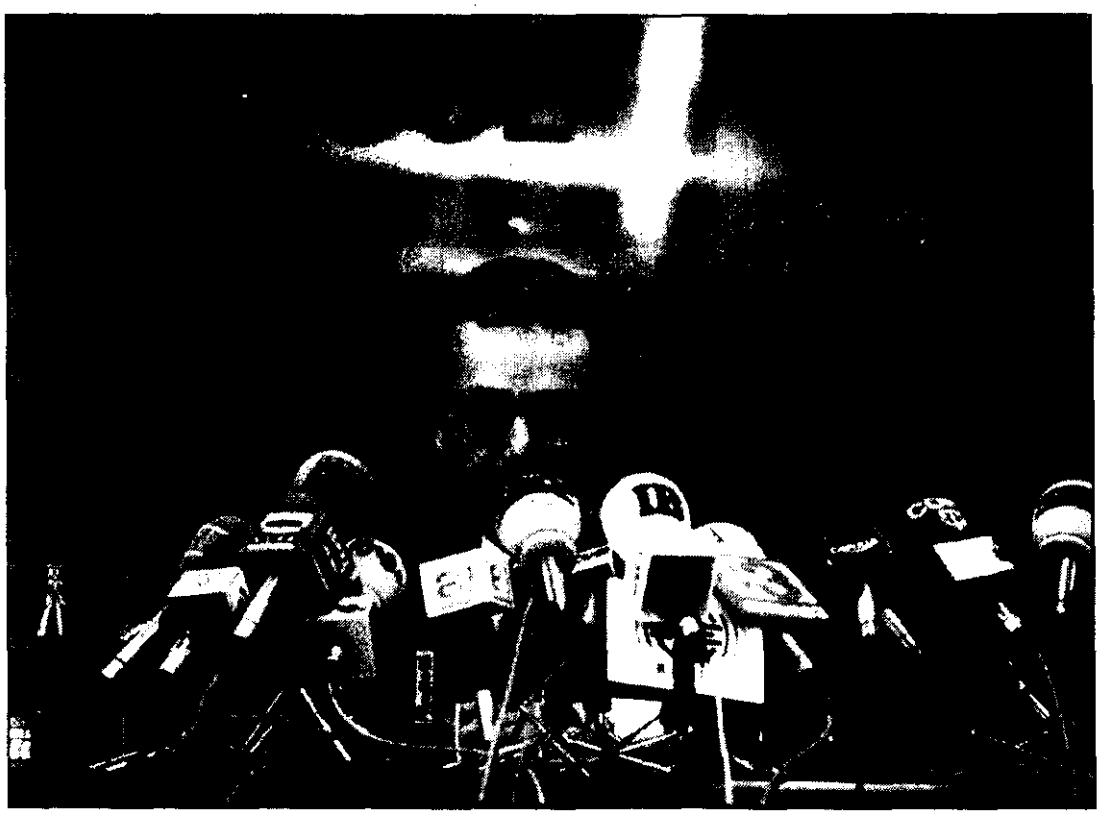
jas advierte a los sindicatos que el PSOE diálogo, pero «sin condiciones previas»

ı que el partido está dispuesto a modificar el «decretazo» en el Congreso

o

ímero tres» de sta, José María er en conferen- erta de diálogo dirección del ıos, al advertir ones se deben ciones previas». ompareció en ısa, confirmó la ayer sobre la cutiva del par- n las centrales y CCOO, y con oposición par- le convergencia yecto de ley de sobre protec- decretazo».
a iniciativa del provocado una ción sindical, ırtido está dis- ar el decreto parlamentario en ley.

LES.– Benegas ué puntos de á dispuesto a porque antes r qué propues- nterlocutores».



José María Benegas confirmó la oferta de diálogo a los sindicatos, ayer, en conferencia de prensa. / A CASAÑA

FIGURA 60



MARISA FLÓREZ

González, partidario de que el Tribunal de Cuentas pueda sancionar

El presidente del Gobierno anunció ayer una modificación legal para dotar al Tribunal de Cuentas de capacidad sancionadora contra los partidos que incumplan las normas sobre financiación. Durante una entrevista en TVE, Felipe González mostró su indignación ante la generalización de la idea de que existe corrupción política y que no se respete el principio de presunción de inocencia, lo que consideró "aberrante". En la imagen, González, momentos antes de iniciarse el programa. **Página 21**

FIGURA 61

EL PAIS
25.06.90



REUTER

Secuestro de un avión soviético

Un avión Tupolev de las líneas aéreas interiores soviéticas con 72 pasajeros a bordo aterrizó ayer en el aeropuerto de Helsinki (en la foto) después de que M. Varfolomeyev, un joven soviético de 21 años, procediese a secuestrarlo bajo amenaza de hacer estallar una bomba. No hubo heridos. Es la segunda vez en una semana que un avión de pasajeros de la URSS es desviado a Finlandia. El secuestrador fue detenido por la policía finlandesa. Las autoridades de Moscú le han reclamado acogiéndose al tratado de extradición de 1974 entre los dos países. Finlandia, por su parte, ha anunciado que examinará la petición de asilo político realizada por el joven.

FIGURA 62

La falta de datos para saber si el CIEMAT respetó el límite de radiación permitida favoreció el fallo — En 23 años, el empleado fue sometido a sólo 10 controles de contaminación interna

Por primera vez en España, un juez reconoce que un trabajador falleció por radiaciones

Vicente Díaz Maroto, empleado del CIEMAT, murió en 1988 de leucemia

ISABEL MUÑOZ

MADRID.— Por primera vez en España, un tribunal de justicia reconoce la muerte de una persona a causa de una enfermedad provocada por las radiaciones recibidas mientras desempeñaba su trabajo en el Centro de Investigaciones Energéticas Medioambientales y Tecnológicas (CIEMAT).

Según la sentencia del Juzgado de lo Social número 16 de Madrid, Vicente Díaz Maroto murió el pasado 15 de mayo de 1988 a causa de una leucemia producida por la exposición a radiaciones iónicas derivadas de su trabajo como empleado del CIEMAT, en donde trabajaba desde 1962.

«Puede inferirse de forma razonable y probable, aunque no exista una clara y nítida conexión causal, que la enfermedad de Díaz Maroto se ha derivado de ... percepción por su organismo



En la foto, el edificio del CIEMAT, único centro español de investigación nuclear. / JUAN LUIS JAEN

FIGURA 63

Mi bicicleta

PEDRO DELGADO

Ahí está. La tengo ante mis ojos. La bicicleta *con la que lucharé* en las carreteras francesas por el primer puesto del Tour de Francia. No puedo decir si conseguiremos o no nuestro propósito, pero estoy confiado.

Atrás quedan muchos días de duro entrenamiento, carreras, probar una bicicleta ligera, otra aerodinámica, aprovechando siempre los nuevos accesorios que van apareciendo y comprobando su eficacia. Pero éste es un mundo *de carreras*, aunque al final acabas harto de subirte a tantas *bicis* y piensas que lo mejor sería que hubiera solamente una.

La bicicleta, *en mi opinión, no pasa* de ser un mero instrumento de trabajo, que debería adaptarse simplemente a las características de la etapa: ruta, contrarreloj, llana o montaña. Tantos cambios hacen que a menudo la sientas extraña y no parezca la misma del día anterior. Tal vez por ello no se llega a establecer un sentimiento afectivo con la herramienta sobre la que sufres, sudas y ríes para intentar conseguir la clasificación soñada.

En estos momentos me gustaría tener solamente dos tipos de bicicletas: la de montaña, con desarrollos muy fáciles (para ello no se requiere una gran *condición física*), y la de carretera.

Para la *bici* de montaña sería suficiente con materiales resistentes. Para la de carretera sería más caprichoso. Lo primero que escogería sería el cuadro, que diseñaría con unos ángulos determinados entre las barras (porque *dentro de la incomodidad de la postura* tienes que buscar cómo avanzar con fuerza sin romper la aerodinámica del cuerpo). Si aciertas en eso, peladeas más tranquilo en entrenamientos y carrera. Y, por encima de todo, una recuperación más rápida.

En segundo plano colocaría todos esos artilugios —no lo digo en sentido *peyorativo— que día a día facilitan* la mejora del cambio de marchas. Para las ruedas, parte fundamental en la bicicleta, recurriría a las de radios. Las lenticulares, a las que he acabado acostumbrándome, prefiero utilizarlas con cuentagotas.

Y en *último* lugar, utilizaría el manillar de triatleta, ya que lo considero muy ventajoso, no sólo porque mejora la aerodinámica sino porque obtienes otro punto más de apoyo en los brazos y ganas en comodidad.

Eso no quiere decir que, con una bicicleta más sofisticada, haya que hacer menos fuerza en los pedales. Simplemente, vas más cómodo.



FIGURA 64

RICARDO GUTIERREZ

Pedro Delgado, entre sus bicicletas, en el garaje del hotel donde está concentrado en Navacerrada.

FERIA DE LA COMUNIDAD VALENCIANA



CARLES FRANCESC

El sexto toro amaga una embestida frente al hueco de la barrera que acaba de romper de un tremendo derrote, a consecuencia del cual se partió un asta y quedó conmocionado.

FIGURA 65

«Las cosas están cambiando y a estas alturas no se puede andar a tiros»

Arzallus augura que ETA se convertirá en partido político en los próximos años

Garaicoechea pide que el PSOE aclare los temas de Mendaille y Paesa

SAN SEBASTIAN.— Xavier Arzallus, presidente del PNV, manifestó ayer que la organización terrorista ETA no tiene ningún futuro, porque las cosas están cambiando a una gran velocidad y a estas alturas no se puede andar a tiros.

El político vasco que acudió a la localidad guipuzcoana de Guetaria para inaugurar un batzoki de su partido, añadió que, aunque es difícil penetrar en quienes diseñan su política, está seguro que en los próximos años derivarán en una formación política, porque en estos momentos está en un callejón sin salida.

En cuanto a los presos de ETA, aseguró que un importante número de ellos está abandonando las cárceles a través de las distintas medidas de reinserción que está aplicando el Gobierno, lo que ha creado un cierto desconcierto en el mundo de las gestoras.

El líder nacionalista auguró que su partido tendrá un incremento importante en el número de votos en las próximas elecciones autonómicas vascas que se celebrarán en el otoño.

Arzallus se refirió también el conflicto desatado entre Kuwait e Irak para criticar la falta de una política exterior conjunta y seria de la Comunidad Europea ante acontecimientos de repercusión internacional, informa **Inma Saiz**.



Arzallus criticó ayer en Guetaria la política de la CE. / EFE

FIGURA 66

EL AVISPERO DE LOS BALCANES

Balcanes significa montañas en turco. Durante siglos, los pueblos que habitan estas montañas estuvieron sometidos al Imperio Otomano, lo que para bien y para mal acabó determinando su destino. En la segunda mitad del siglo pasado esos pueblos comenzaron a liberarse de sus ataduras y, al término de la Gran Guerra, descompuesto el Imperio, la región contó con un nuevo mapa político. Pero los mapas políticos de los Balcanes han sido papel de usar y tirar. Su inestabilidad consagró imágenes estereotipadas: los Balcanes eran un barril de pólvora, un avispero.



Manifestantes rumanos en una marcha a favor de la integración de Moldavia en la Unión Soviética .

La península atormentada

ANTONIO REMIRO

Cuando se quiso dar nombre al concepto de la desintegración galopante de los estados se le llamó balcanización. Cuatro estados cuadran casi completamente en este espacio del oriente europeo: Yugoslavia, Albania, Rumania y Bulgaria. Otros dos, Grecia y Turquía, se solapan con él.

El hecho de que los cuatro primeros hayan formado parte de la Europa socialista permitió congelar –pero no cancelar– durante cuatro décadas, bajo la hegemonía soviética y el partido único, los problemas derivados de una historia abundante en pogromos, migraciones más o menos forzosas y trasiegos territoriales.

Hoy, la caída del imperio soviético y el pluralismo político no ocultan lo particular de la aventura en que cada uno de ellos está inmerso.

Yugoslavia descoyuntada

¿Se está desvaneciendo definitivamente el sueño de unir a los eslavos del sur en un estado federal que Tito, el jefe partisano y comunista, pudo imponer con su indiscutible autoridad al término de una guerra –la Segunda Guerra Mundial– en la que los nacionalistas croatas afines al Reich alemán liquidaron a miles de serbios?

Yugoslavia se configuró entonces con seis repúblicas (Serbia, Croacia, Eslovenia, Bosnia-Herzegovina, Montenegro y Macedonia), pero Tito –que era croata– trató de moderar el peso serbio con la constitución dentro de esa república de dos provincias autónomas, Kosovo y Voivodina, con estatuto político casi de república. Ha sido la política de Belgrado en los últimos años la que ha hecho saltar todos los resortes de la federación.

Kosovo, con una población albanesa mayoritaria, ha sido sometido a un régimen de excepción, pero por ahora no se ha movido, consciente de que no habrá golpe sin sangre.

En todo caso, el modelo de Estado creado por Tito está agotado, pero levantarle las vendas puede convertirlo en polvo. Su destino ya no está en manos de *las instituciones políticas federales*, totalmente desbordadas, sino de las republicanas y del Ejército. Ellos decidirán si buscan un acomodo por la negociación o si recurren a la fuerza para imponer sus propias concepciones. Pero tal vez el acuerdo pueda encontrarse sobre una Yugoslavia minorada o atornasolada, en la que cu
mantenga
mientra
y Croacia) entrarían con ellas en una Confederación.

Convocadas elecciones republicanas en 1990, los comunistas no evitaron, ni aun cambiando de nombre, ser barridos en todas ellas, salvo Serbia y Montenegro. En las dos más occidentales, Eslovenia y Croacia, antiguas marcas del imperio austro-húngaro, católicas y proporcionalmente más ricas, se auparon con el poder nacionalistas serbófobos que pronto rebasaron la amplísima autonomía concebida por la Constitución de 1974 y hoy no ofrecen más alternativa a la desunión que un vago vínculo confederal. Sus dirigentes, con apoyo popular, han articulado un discurso político que hace de la Federación actual el arquitrabe con-

Un modelo agotado

La postración económica del país no es la atmósfera más favorable para hablar de un destino común. Para colmo, las autoridades republicanas han encontrado su chivo en el gobierno federal de Ante Markovic, responsable de una reforma que nadie le

FIGURA 67

Los Reyes inauguran el Aula de Cultura Alfonso XIII de la Complutense

EL PAÍS, **Madrid**

Los Reyes de España presidieron ayer en el rectorado de la Universidad Complutense la inauguración del Aula de Cultura Alfonso XIII, con cuyo motivo descubrieron un busto de este monarca, obra de Mariano Benlliure, donado a la universidad por la Fundación Ramón Areces.

El rector, Amador Schüller, evocó la estrecha vinculación de Alfonso XIII, abuelo del rey Juan Carlos, con la universidad Complutense, de la que fue su primer doctor *honoris causa*, condición que ostenta también Don Juan Carlos, por iniciativa de la facultad de Derecho. El Monarca, que firmó en el *libro de oro* de la Universidad, fue obsequiado con unos gemelos y un pasador de oro.

Al acto asistieron el ministro de Educación, José María Maravall, y los ex rectores Pedro Laín, Enrique Gutiérrez Ríos, José Botella, Angel Vian, Isidoro Martínez y Francisco Bustelo.



MARISA FLÓREZ

El Rey abraza a Ramón Areces ante el busto de Alfonso XIII, obra de Mariano Benlliure.

FIGURA 68

EL País
25.08.89



RICARDO GUTIÉRREZ

Está al revés. *Jarra y vaso,* una obra de Juan Gris pintada en 1916 y adquirida por el Museo Español de Arte Contemporáneo en 1984 por 45 millones de pesetas a la galería Sotheby's, se expone invertida desde hace un mes en las salas del citado museo estatal, en Madrid. La obra regresó recientemente de la exposición de arte español celebrada en Tokio y desde entonces permanece expuesta de esta manera. *Jarra y vaso* pertenece al que los expertos califican como el período más brillante de Gris. **Página 20**

FIGURA 69

El PP pide tres fincas rústicas del Patrimonio para Aranjuez

A. SÁNCHEZ VARA, **Aranjuez**

Alberto Ruiz Gallardón, portavoz y diputado regional del Partido Popular, exige la titularidad de las tres fincas rústicas que el Patrimonio del Estado posee en Aranjuez para el Ayuntamiento de esta localidad. Las fincas las solicita la comunidad autónoma y, de hecho, la próxima semana el gobierno que preside Joaquín Leguina va a presentar a la Asamblea una proposición no de ley sobre el asunto.

El máximo responsable del PP hizo esta declaración el jueves en Aranjuez, donde se reunió, junto con varios diputados regionales, con los cinco concejales de su grupo en el municipio. Como resultado de este primer encuentro de trabajo se acordó también interpelar a miembros del Consejo de Gobierno para que expliquen la marcha del plan de revitalización, ya que se desconocen las partidas presupuestarias adjudicadas a dicho plan.

Los bienes urbanos y rústicos, según Ruiz Gallardón, "que vayan pasando al Ayuntamiento en propiedad no deben ser gravosos para la economía del municipio, por lo que la comunidad autónoma debe participar en su mantenimiento". Esta es la causa por la cual el equipo socialista de Gobierno del Ayuntamiento decidió que esas fincas deben pasar a manos de la comunidad.



ULY MARTÍN

Vandalismo en Atocha, 55

La placa conmemorativa de la *matanza de Atocha* en la fachada del número 55 de la calle de Atocha, donde el 24 de enero de 1977 fueron asesinados por *ultras* cinco abogados laboralistas, fue destruida en la madrugada del viernes. En la placa se leía: "En esta casa trabajaron por la libertad y murieron por conseguirla Luis Javier Benavides, Serafín Holgado, Ángel Rodríguez Leal, Francisco Javier Sauquillo y Enrique Valdevira".



TASS

EL ULTIMO ADIOS. Denis Zamoggilny, de tres años de edad, se despide de su padre, Serguei, uno de los 42 marineros que el pasado 7 de abril perdió la vida en el incendio y posterior hundimiento de su submarino frente a las costas de Noruega. Entre tanto, las autoridades soviéticas estudian la posibilidad de reflotar el sumergible, que reposa a 1.500 metros de profundidad. Igor Belusov, viceprimer ministro, reconoció que la nave llevaba a cabo experimentos con «materiales inhabituales para la inmersión a gran profundidad».

Próximo congreso

Pleno del comité central de la Liga de los comunistas de Yugoslavia

BELGRADO.—Ayer se abrió un importante pleno del comité central de la Liga de los Comunistas de Yugoslavia (LCY) para discutir la celebración del próximo congreso del partido, sobre la que se presentan dos propuestas enfrentadas.

El comité central tendrá que elegir entre la postura de la dirección actual del partido, partidaria de adelantar a diciembre la celebración del congreso, prevista para junio de 1990, y la solución defendida por la dirección de Voivodina, que con el apoyo de Serbia, pretende convocar un congreso extraordinario.

La diferencia entre ambas posturas no es simplemente una cuestión de palabras. Tras la querella está el modo de elección de los delegados. En el primer caso, los partidos de las seis repúblicas yugoslavas tendrán igual número de representantes, mientras que en el caso de un congreso extraordinario, el número de delegados es proporcional al número de afiliados.

Un congreso extraordinario daría al partido serbio, dirigido por *Slobodan Milosevic*, la mayoría de los votos en el congreso.

Por otra parte, ayer hizo su aparición en Zagreb (Croacia) el primer diario político independiente, denominado *Republika* y

FIGURA 71

Comienza la cuenta atrás del fin de Alemania del Este

La RDA recibe con júbilo, y temor a la subida de precios, su unión económica con la RFA

Desde las cero horas de ayer la República Democrática Alemana ha dejado de existir como una entidad monetaria, económica y social distinta de Alemania Federal. Con la unión monetaria, el Deutsche Mark y la legislación bancaria, económica y social de la RFA reinan sobre toda Alemania, dando así un paso decisivo hacia la unidad política formal.

●●● *(Viene de primera pág)*

15.000 berlineses se habían concentrado para celebrar con centenares de botellas de «sekt», el vino espumoso alemán, y decenas de miles de jarras de cerveza la llegada del poderoso Deutsche Mark.

A la medianoche estallaron los fuegos artificiales y, en medio de semejante algarabía, el Deutsche Bank, la primera entidad financiera de la RFA, abrió las puertas de su flamante sucursal para comenzar a cambiar dinero nueve horas antes de lo establecido por el Gobierno de la RDA.

Quienes hasta última hora del sábado no habían logrado ingresar todos sus Ost-Mark en sus cuentas de ahorro, único medio legal para cambiar una moneda por otra, optaron por apurar sus últimos marcos orientales en gasolina.

Larguísimas colas se formaron ante las gasolineras para cargar el tanque del coche y todo tipo de recipientes que llevaban en el maletero. El combustible será uno de los productos que aumentará 3 ó 4 veces de precio con la unión monetaria.

Ocupar posiciones en la cola

Otros tambien optaron por cargar «combustible», pero de otro tipo. Las tabernas y cervecerías estaban a tope y algunos llegaron a quemar billetes orientales de baja denominación. Nadie se fue a dormir. Todos optaron por ocupar posiciones ventajosas en las colas que se iban formando ante las cajas de ahorro.

Para evitar una fiebre de compras y el consiguiente estallido inflacionario, Johann Wilhelm Gaddum, director del Bundesbank, que dirije la operación de canje desde la antigua sede del Comité Central del Partido Comunista de la RDA, dispuso que en los nueve primeros días de julio los ahorristas sólo retiren hasta un máximo de 2.000 marcos.



MICHAEL URBAN/REUTER

Una niña de la RDA tapa los ojos a una estatua de Marx en Berlín Este.

Es difícil extraer una tendencia sobre cuál será la conducta inmediata de los alemanes orientales con su nuevo dinero, excepto que los mayores se declaran a favor del ahorro mientras que los jóvenes aspiran a comprar ropa de moda y poder viajar al Mediterráneo.

Un joven entrevistado por la TV alemana occidental señaló que «todo lo que sucede hoy significa futuro, tenemos dinero, podemos comprar lo que queremos y dejar de ser considerados personas de segunda clase».

Invertir bien los ahorros

Muchos viandantes en la Alexanderplatz se agolpaban ante los escaparates de las tiendas, llenas a rebosar con productos importados de la RFA, y hacían cálculos sobre lo que podían comprar con sus ahorros. Otros descartaban la compra de televisores y vídeos «porque el dinero que recibimos sólo alcanzará para cubrir los gastos de alimentación y de los servicios públicos», sector éste último que registrará una fuerte subida.

El precio de la electricidad se triplicó desde ayer, mientras que el coste del servicio telefónico aumentará hasta igualarse al de la República Federal de Alemania.

Ayer, las dos cadenas de la televisión alemana difundieron un breve mensaje del canciller federal, Helmut Kohl, en el que éste señaló que la jornada de fue uno de los días más grandes de la historia de Alemania.

Kohl aseguró que «ningún alemán oriental será privado de lo que posee», y afirmó que «una vez más la RDA volverá a ser un país floreciente».

HACIA LA NUEVA ALEMANIA

Los habitantes de la RDA compraron cuanto había para agotar su ya inútil moneda

Los supermercados de Alemania Federal inician la conquista del «lejano Este»

El fin de semana en la RDA ha tenido tres protagonistas: las colas ayer a las puertas de los bancos para cambiar los viejos Ost-Mark por los nuevos Deutsche-Mark, la frenética carrera de los ciudadanos para «gastar» sus ya inútiles billetes y la «opa» de las empresas de la RFA para acaparar el mercado Oriental. Según afirman los testigos, «el absurdo se apoderó de la vida económica».

CARLOS BRADAC
Berlín

«La orden del director del supermercado es terminante: hay que desprenderse de todo, rebajar los precios, hundirlos, regalar los productos si es necesario para dejar sitio en baldas, mostradores y cámaras frigoríficas a todo lo que nos llega y seguirá llegando de la RDA», comenta a este periódico la supervisora de la tienda estatal HO en la Leipzigerstrasse de Berlín Este.

Mientras la supervisora habla, los distribuidores de la cadena de supermercados Meyer y de la empresa Beck, ambas de la RFA, descargan seis camiones de todo clase de productos que iban ocupando el espacio cedido a la fuerza por otros productos de la RDA, en varios casos de calidad similar a los occidentales y más baratos.

Lo que allí sucedía se repetía importación de productos occidentales, y por la resolución a favor de «la apertura del mercado de Alemania del Este a todos los alimentos y bienes provenientes de la RFA».

Por arte de magia, HO se transfomó en la nueva sociedad anónima Universal, donde los nuevos socios mayoritarios de la RFA, Kaiser's Kaffee, Meyer o Rewe, entre otros, exigieron que el domingo las tiendas estuvieran completamente vacías para poder exhibir sus productos cuando los comercios abrieran hoy por la mañana.

Los clientes también se habrán trasmutado para esta fecha. Ya no son ciudadanos de la RDA con sus bolsillos llenos de Ost-Mark, sino alemanes a secas, todos igualados por el nuevo y poderoso Deutsche-Mark.

Los consumidores están convencidos de que los precios se leche ni queso ni papel higiénico en Berlín Este desde hace una semana. Todo ha ido a parar a los congeladores y alacenas domésticos. Los clientes han atestado las tintorerías exigiendo que les limpien sus abrigos de invierno no cuanto antes, si no antes de hoy.

Adios al Ost-Mark

Desde el martes 26 no había sitio en ninguna peluquería berlinesa hasta el pasado sábado. Hasta los dentistas han visto dispararse la demanda de consultas. Todo hay que hacerlo ya y pagarlo en Ost-Mark. Desde hoy nadie sabe qué costará cada cosa y su moneda si tendrá un precio real: no valdrá nada.

Las nuevas listas oficiales de precios llegaron el sábado. En la comercial Alexanderplatz, los escaparates de las tiendas de electrodomésticos exhiben los



MICHAEL PROBST REUTER

Dos bebés alemanes esperan a que sus padres cambien sus 2.000 marcos.

FIGURA 73

9.2.3.-La elección técnica.

La tercera fase del proceso que estamos analizando se concretaría en la elección por parte del fotógrafo de los materiales a emplear, de la angulación o posición frente a los hechos y de la velocidad de obturación seleccionada. Estos factores merecen un detallado análisis puestos que no son neutrales en absoluto, en la comparación de los resultados obtenidos con la realidad que se pretendían fotografiar. En efecto, cualquiera que sea el material seleccionado (película, objetivo, modo de iluminación, etc) éste influirá en nuestro objeto de análisis: la parcialidad del testimonio gráfico como reproductor analógico de la realidad. Sin embargo, como decíamos en los epígrafes anteriores, habrá que tener en cuenta de antemano que no todos los factores que pueden influir en esa parcialidad han sido elegidos "intencionalmente para ello" por el fotógrafo. Muy al contrario, en la mayoría de los casos la elección se realiza para poder resolver los obstáculos naturales (condiciones de luz, nieblas, fríos/calor, condiciones climatológicas, etc) y artificiales y humanos (protocolos, condiciones de seguridad, aglomeraciones, condiciones de distancia o cercanía, etc) que se le presenta al fotógrafo en el momento de realizar su trabajo. No obstante, aunque estas elecciones hayan sido hechas para resolver esos obstáculos, también crean sus propios códigos y convenciones entre el medio y el público lector, códigos que influyen como veremos en las condiciones de lectura.

9.2.3.1.-Película, grano e iluminación.

La elección de la sensibilidad de la película que puede estar condicionada -como hemos dicho- por las necesidades del fotógrafo para salvar el obstáculo de la falta de iluminación. Así, de una película de alta sensibilidad se obtendrá, una vez revelada, una imagen con un grano grueso, que ejercerá sobre el sujeto fotografiado una determinada connotación al envolverle en una atmósfera más dramática. Al contrario, un grano más fino y una iluminación más difusa, envolverá al sujeto en un entorno más agradable. Pese a que estos elementos son los que más se perderán en la reproducción de la fotografía en la prensa, debido a la posterior obtención de "clichés" fotomecánicos y al procesado de la impresión, no por ello deben dejar de ser analizados, pues constituyen factores muy

importantes de persuasión y de connotación de la imagen.

Como los tres factores (iluminación, grano y elección de la película) están íntimamente vinculados entre sí, analizaremos algunos ejemplos aislados de la influencia de estos elementos para pasar posteriormente a matizar nuestra personal creencia de que la falta de calidad en la imagen fotográfica es utilizada en la prensa como un código clásico.

Comenzaremos por un ejemplo propuesto por Michael Freeman que nos servirá para dejar constancia de un factor importante: cuando el control de la luz está al alcance del fotógrafo, la iluminación puede convertirse en el principal elemento de connotación de una imagen. Freeman relata la historia de una fotografía mítica: la del industrial alemán Alfred Krupp. Al parecer, y siempre según Freeman, una revista americana encargó al fotógrafo Arnold Newman un retrato de este magnate de la siderurgia alemana en los años sesenta: *"Newman no quería aceptar el encargo, porque consideraba a Krupp, convicto de emplear durante la guerra trabajadores en régimen de esclavitud, como la encarnación del mal. El director de la revista le convenció, y el fotógrafo decidió presentar al industrial como el criminal que en su opinión era. Pero al encontrarse en su presencia se topó con el problema de que Krupp parecía, en palabras de Newman, 'un caballero agradable y distinguido'. Sin desanimarse, decidió utilizar una técnica elemental que consiste en dirigir hacia el rostro dos luces bajas (...) El cuerpo de Krupp, inclinado hacia la cámara, completa el efecto diabólico"* [18]. La amenazadora imagen obtenida por el fotógrafo americano (ver figura 74) confirma lo que apuntábamos. Sin embargo, esta anécdota con la que podemos obviar y dejar zanjado el problema de la iluminación, cuando el fotógrafo de prensa controla la luz (en los retratos y entrevistas, por ejemplo) no nos sirve para explicar el trabajo habitual del fotoperiodista, que sólo en muy contadas ocasiones dispone de tiempo y espacio para colocar sus fuentes de luz o para embellecer estéticamente una imagen (ver figura 75, en la que la composición y el contraluz pueden controlarse para dar un carácter ecologista a una noticia de la sección de cultura). Por ello,

[18] Michael Freeman: *El estilo en fotografía.* Págs. 94 y 95. H. Blume. Barcelona, 1991. Ver también la figura 65, que ha sido reproducida de esta misma obra.

debemos continuar nuestro análisis desde otra perspectiva.

Así, nos encontramos por ejemplo con el aprovechamiento, por parte del fotógrafo del diario *El Sol*, Carlos de Andrés, de una fuente puntual de luz (proveniente de los focos de la televisión) para dramatizar el gesto de Juan Guerra (figura 76).

Con la utilización de la luz natural, mediante una película de alta sensibilidad, cuyo grano grueso, refuerza el dramatismo y codifica la historia de los internos que juegan al baloncesto en las instalaciones de la cárcel de Carabanchel (figura 77).

Con la utilización del "flash" nocturno, para configurar un código clásico: el de la acción violenta de los disturbios y manifestaciones, enfatizando el primer plano de los participantes (ver figuras 78 -*Diario 16*, de 19 de junio de 1990, sobre manifestación en Bucarest-; y 79 -diario *Liberation*, sobre conflictos en la todavía ciudad soviética de Vilnius). O con la utilización, en el mismo sentido, de la iluminación natural nocturna, que -en nuestra opinión- homogeneiza todas estas fotografías. Ver por ejemplo, la fotografía de la agencia *Associated Press*, sobre el golpe de estado en Argel, reproducida en la figura 80 (*EL PAIS*, 12 de enero de 1992), que se parece a cualquier fotografía que se publica sobre los golpes de Estado en todo el mundo, y que a nosotros nos recuerda especialmente a las de los carros de combate de Milans del Bosch, en las calles de Valencia, en febrero de 1991.

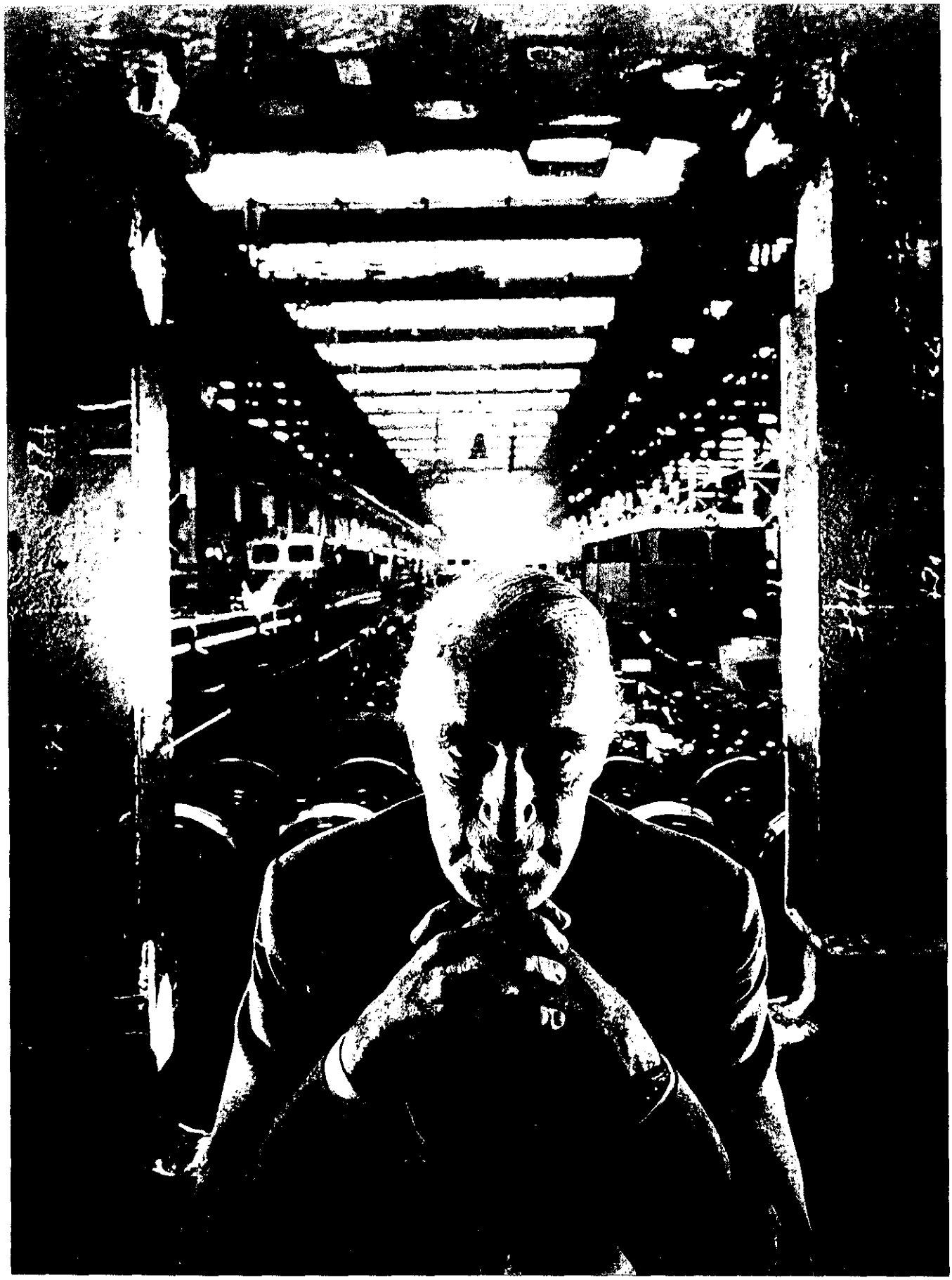
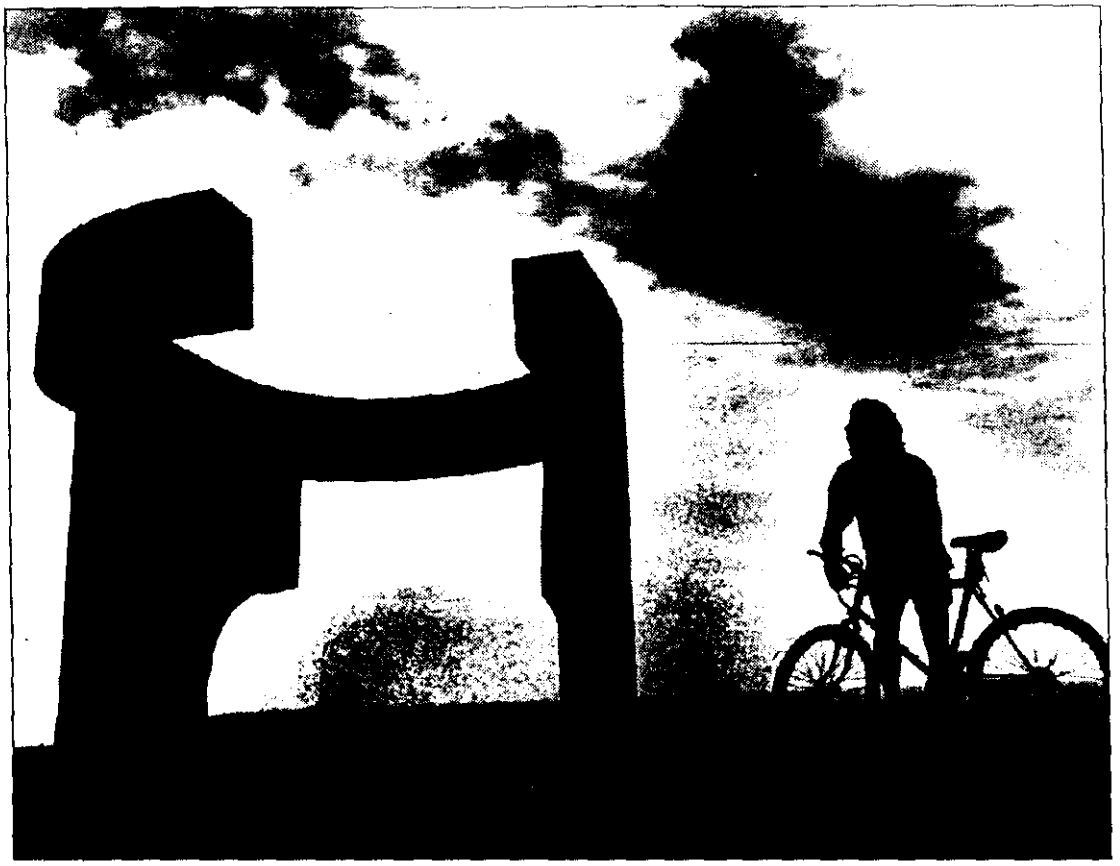


FIGURA 74



EFE

La pieza del escultor vasco corona un nuevo parque público situado en el cerro de Santa Catalina.

La escultura «Elogio del horizonte», de Chillida, se inaugura hoy en Gijón

Polémica en la localidad ante los costes de su instalación

JOSE ANTONIO BRON
Oviedo

La escultura más importante que hasta ahora ha realizado Eduardo Chillida será inaugurada oficialmente hoy en Gijón, con la presencia de numerosas personalidades del mundo de la política, la cultura y el arte. «Elogio del Horizonte» es una gigantesca pieza de hormigón, forma de amplias curvas y profundas figuras simbólicas.

La jornada de presentación oficial de la escultura se enmar-

elevada correspondía a la instalación de la pieza en el propio cerro, que costó 61 millones de pesetas.

La escultura es de hormigón armado, tiene una altura de diez metros, un peso de quinientas toneladas y se encuentra cimentada sobre pivotes de 21 metros de profundidad. El trabajo de la obra comenzó a realizarse en talleres a tamaño natural para luego confeccionar el encofrado y trasladarlo a Gijón.

Fuerte polémica

rurgia. El alcalde de la ciudad, el socialista Vicente Alvarez Areces, no dudó en calificar a los alborotadores de «gamberros». El paso del tiempo fue aplacando los ánimos y la escultura acalló con su presencia la oposición.

El cerro de Santa Catalina fue utilizado a lo largo de la historia con fines militares, siendo durante la guerra civil un bastión de defensa de la ciudad ante los ataques de la armada española sublevada.

La cesta de cerezas del 'caso Juan Guerra'

A pesar de la multitud deacciones judiciales emprendidas en casi 16 meses, la decisión más relevante del juez Ángel Márquez sigue sin dar luz definitiva a los aspectos claves de la investigación

Emilio González-SEVILLA

Casi 16 meses de investigaciones, miles de pruebas recogidas en otros tantos miles de folios, y toda suerte de especulaciones, no han servido siquiera para aclarar alguno de los puntos claves de una 'guerra' que continúa abierta en todos sus frentes.

Hoy hace un año, tres meses y ocho días que el *caso Juan Guerra* saltó a las primeras páginas de los periódicos desde la población gaditana de Barbate. Durante estos 462 días, el asunto judicial que va camino de convertirse en el de mayor trascendencia política de la historia de la democracia española alcanzó el pasado jueves un nuevo punto de interés al trasladarse el sumario al Tribunal Superior de Justicia de Andalucía.

Alfredo Flores, fiscal jefe de la Audiencia de Sevilla, definió el *caso Juan Guerra* como una gran cesta de cerezas, donde al coger un puñado siempre se enganchan otras. Para muchos, esto no ha hecho mas que comenzar. Y son más las cerezas que quedan en el canasto que las que puedan extraerse con una mano.



EL SOL/Carlos de Andrés

Juan Guerra responde a las preguntas de los periodistas que le rodean en una de sus escasas apariciones públicas.

FIGURA 76

El patio de las prisione

Reclusos de cuatro cárceles de Madrid se integran en torneos oficiales a través de una

LUIS GOMEZ, **Madrid**

Un domingo no es un día festivo en la cárcel. No puede serlo nunca. En la cárcel sólo hay una fiesta que celebrar por cada cual, la del día fijado para volver a consumir libertad.

En el penal de Carabanchel hay un puñado de reclusos que empiezan a creer que el domingo es festivo o que hay algo que celebrar. Son presos que quieren ser campeones y han recuperado temporalmente una obsesión vital. Poseen una ilusión contagiosa que ha terminado por preocupar a quienes diseñaron una encomiable experiencia piloto. Desear escaparse, involucrarse en un plan de fuga, puede servir como un sucedáneo de la Libertad. Pero luchar por un campeonato es menos arriesgado y puede servir como sucedáneo del sucedáneo. Porque dentro de la cárcel no caben muchas historias por mucho que se esfuercen algunos guionistas cinematográficos. Los jugadores se encuentran en las canchas con rivales que les hacen determinadas preguntas:

¿Es cierto que nada más entrar en la cárcel os dan por el culo?

Hombre... no.

¿De verdad que no os dan por el culo?

No, hombre, no. A menos que quieras.

Un equipo de presidiarios es siempre una novedad. No pueden evitar algunas preguntas curiosas. Tampoco, la tentación de provocar, sea de parte de un rival o del árbitro. Si insultas, lo haces a un preso, a un convicto por homicidio o a un afamado traficante. Los árbitros son tan humanos como los rivales.

Oiga, ¿por qué me ha pitado falta?

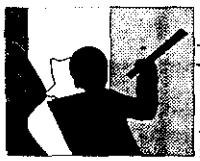
Ya lo pensaré más tarde.

Los presos que integran el Sport Club Madrid 1 (nombre técnico de la cárcel de Carabanchel) son, como todos sus colegas, hombres de dudoso pasado y complicado futuro, temporalmente apartados de la sociedad y actualmente involucrados en una experiencia piloto en cuatro cárceles madrileñas (Carabanchel, Madrid 2, Yeserías y Alcalá-jóvenes) oficialmente conocida como "Escuelas de baloncesto en



FIGURA 77

INTERNACI



Iliescu no pudo ser investido presidente - Los estudiantes convocan una huelga general en la Universidad - La incógnita es qué pasará en Timisoara

ucarest, bajo la sombra de la guerra civil

s estudiantes volcaron el coche del alcalde a las puertas del Parlamento

RAYNOR
uardian/ EL MUNDO

AREST.- El Parlamento de
nia, dominado por el Frente
alvación Nacional (FSN)
ó ayer una ley que permite
bierno de Petre Roman aca-
s protestas estudiantiles en
lles de Bucarest con el uso
Policía y del Ejército.
: a este decreto, los estu-
s volvieron a tomar ayer las
de Bucarest con sus pro-
; anticomunistas y cortaron
ico con barricadas levanta-
n vehículos estacionados.
ra de los manifestantes no
ó ni el coche del alcalde de
:st, Dan Pedrescu, que fue
do cuando intentaba llegar
amento.
nuevo el caos, que parecía
ıdo tras un fin de semana
al», los automóviles incen-
y escenas de nerviosismo
:ron la aparente calma de
lad, y recordaron que esta
ada sociedad rumana se
ıtra a un sólo paso de la
civil abierta.
seguidores del Frente de
ón Nacional (FSN) con-
los para recibir a Iliescu se
ron con los estudiantes.
unos momentos, la plaza
Universidad pareció el esce-
de una batalla callejera
bandas rivales. Palos y pie-
uzaban el recinto buscando
:za de sus oponentes.
líderes estudiantiles llama-
er a la huelga general en
a por los ataques contra la
ión.
dirigentes aseguraron que
resión estuvo planificada
: elementos de la Securitate
in perviven en la Policía.
estudiantes exigieron la
ra de un investigación que
zca los sucesos del miér-
jueves, cuando los mineros
on a la oposición.

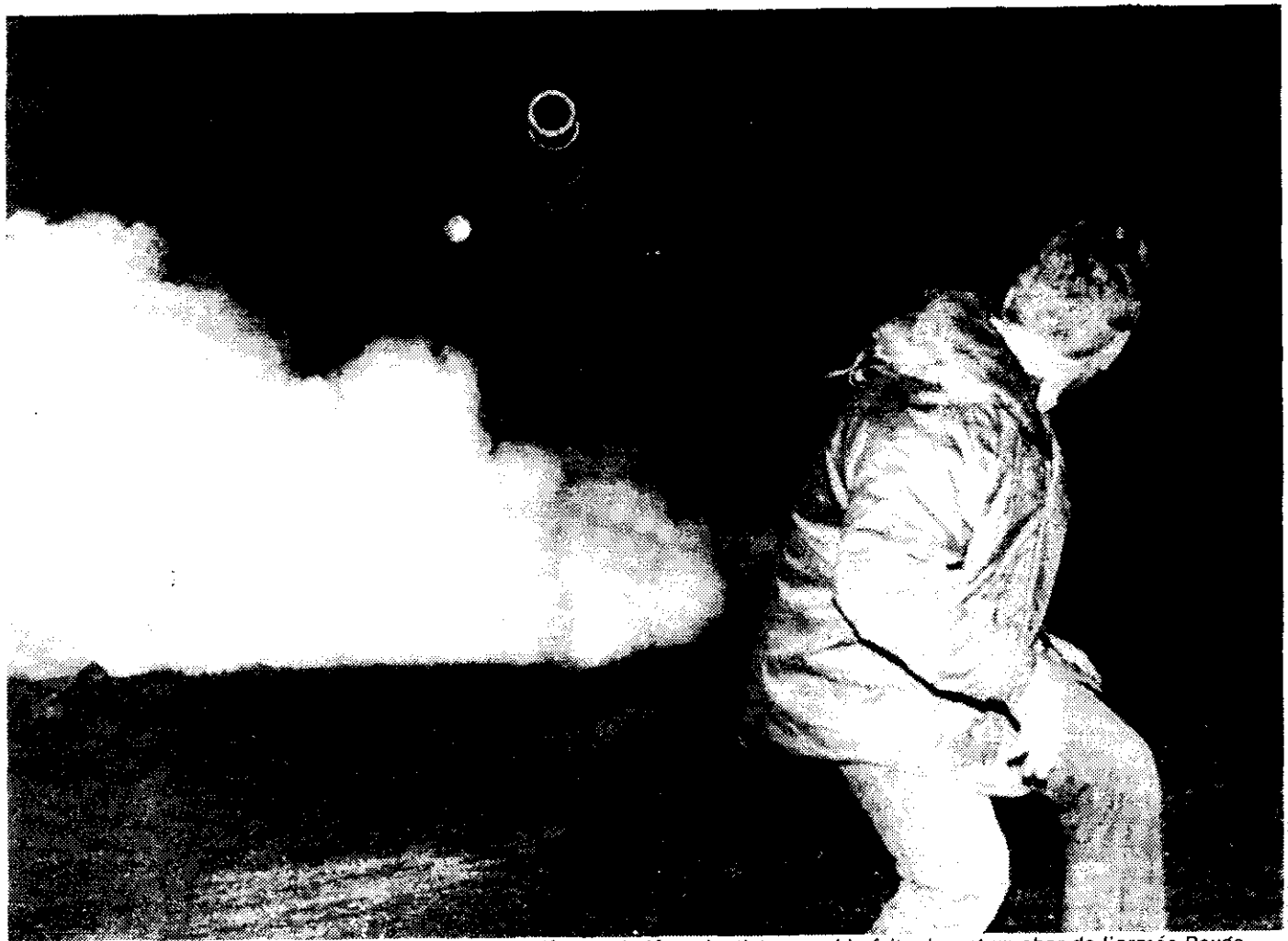
IEROS DE ILIESCU.- «Iliescu es
ximo responsable ante la



Un opositor herido se manifiesta contra Iliescu. / REUTER

FIGURA 78

14 MORTS ET 120 BLESSES DANS LA CAPITALE BALTE



Vidal Pascal AFP

***Vilnius**, dans la nuit de samedi à dimanche. Un manifestant indépendantiste prend la fuite devant un char de l'armée Rouge.*

Le glas de la perestroïka

des réformateurs qui voulaient encore «aider Gorbatchev» presque malgré lui, en tout cas contre l'appareil de l'armée, vont s'éclaircir sérieusement.

Les dégâts ne seront pas mineurs sur le plan international, jetant rétrospectivement sur le prix Nobel de la paix accordé il y a un mois à Oslo un éclairage d'amertume et de dérision. Les réactions internationales outragées *déjà enregistrées au cours du* week-end ne pourront pas ne pas avoir de conséquences sérieuses, tant en termes politiques qu'en termes économiques, alors que l'URSS a au contraire, dans la situation catastrophique qu'elle traverse, un besoin vital de collaboration avec l'Occident. Il reste à voir, bien sûr, si les événements de Vilnius ne seront pas en fait annonciateurs d'une politique de fermeture délibérée, d'un repli sur soi dramatique du pays qui avait essayé de s'ouvrir depuis cinq ans.

Si les dégâts pour Gorbatchev sont patents, le mystère demeure sur les raisons qui l'ont poussé à cette reprise en main d'autant plus dramatique qu'elle dément à la fois les promesses *publiques du pouvoir (pas de recours* à la force dans les républiques) et tout ce qu'on savait, ou croyait savoir, de la personnalité de Gorbatchev. Il n'est que deux hypothèses: selon la première, le président soviétique aurait décidé lui-même la reprise en main, parce qu'il est arrivé à ce point de délabrement où l'«Union soviétique passe ou casse», et qu'il aurait tablé sur l'indifférence de l'Occident face à ce qu'il considère comme ses affaires intérieures. La seconde hypothèse est que Gorbatchev est devenu prisonnier des partisans de la manière forte, qui l'auraient mis au pied du mur: le soutien de l'armée, jusque-là à peu près acquis malgré la grogne, aurait fini par manquer s'il n'avait pas ainsi *manifesté sa volonté de recourir à la* force lorsque les intérêts de l'Union

EL PAIS

EDICIÓN DE MADRID — **DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA** — DOMINGO 12 DE ENERO DE 1992

Redacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / ☎ (91) 337 82 00 / Precio: 175 pesetas (incluye suplemento semanal) / Año XVII Número 5.375



ASSOCIATED PRESS

Los tanques del Ejército tomaron posiciones anoche en las calles de Argel, tras el anuncio de la dimisión del presidente.

Normalidad ciudadana pese al despliegue de blindados tras el abandono de Chadli Benyedid

DOMINGO

Un año después

Lo que no se contó de la guerra del Golfo

Estados Unidos intentó matar al dirigente iraquí Sadam Husein, y apenas 12 horas antes de acabar la guerra del Golfo, un caza F-117A Stealth (Invisible) lanzó dos bombas especiales de 2.260 kilos cada una contra un *bunker* situado en una base aérea a 24 kilómetros de Bagdad, donde se creía que podían estar el dictador iraquí y sus asesores. Así lo revela una investigación llevada a cabo por el semanario norteamericano *US News & World Report*, en un libro titulado *Triunfo sin victoria: la historia no contada de la guerra del golfo Pérsico*, que se pondrá a la venta el próximo mes de febre-

FIGURA 80

9.2.3.2.-La falta de calidad como código.

Esta última fotografía de los soldados en las calles de Argel nos sirve para introducirnos en el otro de los aspectos anunciados. En nuestra opinión, la combinación de una iluminación escasa, un grano grueso y lo que podríamos llamar "la mala calidad de reproducción" ha configurado en la prensa de todo el mundo, especialmente en la diaria, un código fácilmente reconocible: el de la falta de calidad técnica como "certificadora" de la realidad fotografiada y como "reforzadora" de la importancia de la noticia. La estética de "la falta de calidad" es sinónimo de agilidad de la noticia, de captura del instante irrepetible, de foto "robada", de "secretismo" desvelado, etc. Y esta estética, tan familiar en los periódicos diarios, puede tener -en nuestra opinión- dos orígenes: uno, la profusa utilización de telefotos (hasta hace muy pocos años, con muy mala calidad de transmisión) como foto-noticias esenciales en las páginas de la prensa; y otro, que podría provenir de códigos cinematográficos: el verismo de la iluminación del documental, la iluminación de movimientos cinematográficos, como el neorrealismo italiano, y la falta de calidad de los rodajes de aficionados en blanco y negro y con escasa calidad de iluminación[19]. Sea cual sea su origen, creemos que es un código asumido por el lector y, en cualquier caso, una pequeña muestra de ejemplos son permitirá analizar lo que sugerimos.

En la figura 81, podemos apreciar como la fotografía que publica *Diario 16* contiene muy poca información intrínseca: el rostro y las facciones personales de la diputada del PSOE que se escapó con un sacerdote apenas se distinguen. Sin embargo, la mala calidad del documento informa con mucha más precisión: la fotografía ha sido "robada", la diputada continúa en la clandestinidad y quiere permanecer en el anonimato. Poco importa en este caso la calidad de la fotografía y mucho, sin embargo, su codificación documental.

---

[19] Sobre la verosimilitud y el verismo fotográfico se puede recordar un ejemplo cinematográfico reciente: *JFK*, de Oliver Stone. El director y su operador de fotografía consiguen "engañar" muy hábilmente al espectador (que no logra distinguir las secuencias documentales de las recreadas por la ficción) mediante la técnica de utilizar lo que podríamos llamar la iluminación "verista" (no verosímil): película de 16 mm., iluminada con luz natural y cámara en mano, y luego hinchada a 35 mm. (en negativo color).

Similar es el caso de la fotografía de Isabel Preysler (figura 82), publicada en la sección Gente, del diario *EL PAIS* (20 de abril de 1989). El rostro de la reciente madre apenas se distingue en la fotografía de Nacho Castellano, lo que no impide en absoluto que esa imagen se convirtiera en su momento en un auténtico "scoop", al ser la única fotografía que se pudo obtener. El lector, independientemente de la información que la fotografía aporte por sí misma, entiende el código y "lee" la importancia de la información en la existencia de esa "imagen única" y de mala calidad.

Mayor complejidad tienen las fotografías reproducidas en las figuras 83, 84 y 85. En la primera (*EL PAIS*, 15 de abril de 1989), se utiliza el código de la mala calidad para "certificar" las dificultades de fotografiar a extraña y deforme "mujer barbuda" de la noticia. Sin embargo, quien se esconde tras los cristales de su vivienda no es siquiera la "buscada" mujer, sino su hermano, un hombre completamente normal, al que se podía haber fotografiado en el portal de su casa, en la panadería o en el metro, cuando se dirige a su trabajo. La segunda (figura 84, *El Mundo*, 23 de diciembre de 1991) resulta también un curioso ejemplo de utilización de este código. La fotografía de la mujer que va a dirigir los servicios secretos británicos impide cualquier identificación por su mala calidad técnica: la pregunta es obvia, ¿no existía otra foto mejor o se está abusando del código referido para reforzar el misterio en torno al mundo de los espías?. Por último, la figura 85 (*Diario 16*, 23 de diciembre de 1991) representa un caso de "reconstrucción documental de la realidad" (ver capítulo VIII). De la misma forma que se ha "construido" la trampa para "certificar" la existencia de venta a domicilio de tabaco de contrabando, se podían haber "reproducido" unas mejores condiciones de iluminación para obtener la fotografía. Sin embargo, esa "reconstrucción documental" adquiere más fuerza y un mayor carácter testimonial si se mantiene una iluminación "verista" y aparece el código de la "falta de calidad".

Antes de concluir este epígrafe, debemos señalar que esta estética de la falta de calidad se impone también, como es lógico, por la utilización de imágenes sacadas de la televisión, cuando no existen fotografías del acontecimiento importante (figura 86 -*El Mundo*, 16 de marzo de 1992- en la que se reproduce la imagen de TV3 que fue publicada como única información gráfica de la muerte de un niño en el estadio de fútbol de Sarriá); cuando se utilizan fotos familiares o personales, fundamentalmente las que narran

acontecimientos de gran dramatismo (figuras 87 y 88); cuando no existe otro documento gráfico de algún personaje noticiable que la telefoto de urgencia (figura 89); o en informaciones sobre atentados terroristas, pues este código ha configurado y contaminado también la estética gráfica de los sucesos dramáticos (figura 90).

«Utilicé la política para olvidarme de mi vida privada»

María Dolores Serrano, la ex diputada del PSOE, que se fue con un cura, habla para D-16

Margarita Barbáchano/D-16

ZARAGOZA.—*«Utilicé la política para olvidarme de mi vida privada. Vivía en una urna, en la que había de todo menos respeto. La política me ha desengañado y no me identifico con el PSOE.»*

María Dolores Serrano, la diputada del PSOE, que hace dos años dejó a su marido y al Partido Socialista plantados para huir con un sacerdote, ha roto ahora su silencio y casi su clandestinidad al conceder una entrevista exclusiva a *Diario 16 de Aragón*.

En estos dos años, *María Dolores Serrano* ha estado ilocalizable y va a intentar seguir manteniendo esa situación porque, según asegura, *«quiero vivir en paz»*. D-16 omite voluntariamente el nombre de la ciudad, la dirección particular y el trabajo de *María Dolores* para respetar su intimidad.

En la entrevista, *María Dolores Serrano* ya insinuó a D-16 que iba a renunciar definitivamente a su escaño en las Cortes de Aragón. Escaño que tantos quebraderos de cabeza ha dado a su partido al no poder utilizarlo en las votaciones importantes de la Cámara Legislativa y no disponer de la representatividad que Aragón otorgó al PSOE en las pasadas elecciones autonómicas.

La renuncia se hizo pública el pasado día 21, dos días después del encuentro con D-16. *«Quizá es algo* —afirma *María Dolores* refiriéndose a la renuncia de su escaño— *que me planteé en un principio, pero pensé que dadas*

—A mi hermana llegaron a decirle que incluso podían contactar con la mafia de la droga para encontrarme.

—*Su obstinación en no renunciar, estando fuera de Aragón y alejada de la actividad política, podría interpretarse como una especie de venganza.*

—No es por fastidiar a nadie, aunque en un momento determinado el PSOE me dijo que mi escaño podía ser muy interesante para intentar conseguir cambiar al presidente de la Diputación General de Aragón. Esto me lo dijeron en enero de 1988.

—*Se ha llegado a oír que en las conversaciones que mantuvo el PSOE con usted se habló de dinero y de trabajo a cambio de su renuncia al escaño.*

Se dice que me marché con quince millones de pesetas. Me fui sin nada, dejando sobre la mesa del salón doscientas mil pesetas

—A mí ni me han ofrecido dinero ni yo he pedido dinero a cambio. Trabajo sí. El Partido Socialista me ofreció trabajo, dijo que podía proporcionarme trabajo y me remitieron a un diputado por Teruel en las Cortes Generales, *Pedro Bofill*. Ignoro qué clase de trabajo, porque no se hizo realidad; pero se me dijo que esperara. Como ves, debe



DANIEL PEREZ/D-16

María Dolores Serrano ha engordado y lleva el pelo más largo.

mente yo utilicé la política para olvidarme de mi vida privada.

—*Perdone que insista en el tema, pero al comienzo parece que el PSOE comprendió su situación y le dio un margen prudencial para aclarar las cosas. ¿Cuándo se empezaron a torcer las relaciones con el partido y por qué?*

—Ignoro que me concedieran un margen prudencial, porque nadie me lo hizo saber. A los ocho días escasos se me dijo que por qué no me comportaba como una niña buena y volvía a casa, que una locura la tiene cualquiera. A mí me llegaban noticias a través de un primo mío, *Enrique Bernard*, diputado a las Cortes de Aragón, que me decía que esperara. Después del último congreso del PSOE no sé qué pasó. *Pedro Bofill* desapareció. Tendrás que preguntarles a ellos.

—*Llega un momento en el que pierde el contacto con el partido, ¿dejan de llamarla por teléfono?*

—No, presionaron más.

—*¿Ha sido difícil volver a rehacer su vida de nuevo?*

—Claro, los demás me lo han puesto muy difícil.

—*¿Es angustiosa su situación?*

—No. No es angustiosa, a pesar de haber salido de un piso que todo el mundo decía que era mi casa y que yo no la sentía como tal, sin nada, muy ligera de equipaje, sintiéndome libre. Algo dejé: una carta para mis empleados, que eran los que realmente

Se ha mentido mucho

GENTE



NACHO CASTELLANO

Isabel Preysler, en la habitación del Ruber Internacional.

Isabel Preysler continuaba ayer internada en el hospital Ruber Internacional de Madrid tras haber dado a luz una niña, quinta de sus hijos, fruto de su matrimonio con **Miguel Boyer.** El ex ministro de Economía socialista se ha mostrado encantado con su tercera hija (tiene otros dos hijos de su anterior matrimonio con **Elena Arnedo),** de la que dijo que "es tan guapa y tan sana como su madre, como era de esperar". Los medios de comunicación continuaban ayer apostados en la entrada del centro hospitalario en espera de cualquier noticia en torno a la primera hija del matrimonio más perseguido por la *prensa del corazón.* En la fotografía, tomada en la madrugada de ayer, Isabel Preysler descansa en la habitación del hospital.

Jacqueline Kennedy, esposa del presidente estadounidense **John F. Kennedy** hasta la muerte de éste, ofreció a **Marilyn Monroe** la posibilidad de divorciarse de su marido si la actriz estaba dispuesta a casarse con él y a trasladarse a la Casa Blanca, según cuenta **David Heymann** en una biografía de la ex primera dama. En el libro, bajo el título *Una mujer llamada Jackie,* que se publicará próximamente, David Heymann cuenta que la oferta se produjo ante la insistencia en los devaneos amorosos entre el pre-

FIGURA 82

EL PAÍS, sábado 15 de abril de 1989



DELMI ÁLVAREZ

Uno de los hermanos de la mujer, en la ventana del domicilio donde permanece aislado con su familia.

La nunca vista

Una mujer deforme y con larga barba ha sido rescatada tras estar encerrada 26 años en su domicilio de Cangas

XOSÉ MARÍA PALMEIRO, **Vigo**

Desde 1963 no se volvió a ver en Cangas (Pontevedra) a María Berta Rodríguez Ruiz. Tenía 23 años y era una chica normal y alegre que *desapareció* recluida por razones aún no aclaradas, y en condiciones lamentables, en su domicilio. Desde entonces, sólo se supo que algunas veces, siempre de noche, su padre, ya fallecido, la sacaba a pasear. Hace algo más de un año consiguió salir de casa y refugiarse en una tienda, de donde fue rescatada por su madre, que la condujo de nuevo al domicilio familiar. Quienes la vieron se encontraron con una mujer deformada por la obesidad y con larga barba.

FIGURA 83

Por primera vez, una mujer dirigirá los Servicios Secretos británicos

La espía que rompió el molde

El nombramiento de Stella Rimington abre una nueva era en el M15

RICHARD NORTON-TAYLOR

THE GUARDIAN/ EL MUNDO

LONDRES.—Qué golpe para el sistema. El jefe del Servicio de Seguridad, M15, citado en un artículo de prensa por el Home Office. Y aún más, el nuevo jefe del M15 será una mujer.

El anuncio hecho ayer aparece como el precursor de una nueva era en Whitehall. Esto habría sido seguramente inconcebible en la época en que Margaret Thatcher era primera ministra. Para la «dama de hierro», el secreto era un elemento importante de gobierno, y esencial en tanto en cuanto los Servicios de Seguridad e Inteligencia se hallaban involucrados.

Esto no habría sido raro en Estados Unidos o en el resto de Europa donde, durante años, los nombramientos de directores de la Seguridad Nacional se han anunciado públicamente con cierta rutina. El nombramiento de Stella Rimington como nueva directora general del M15 supone una ruptura en Whitehall. Esto ha ocurrido, también, en un momento en que el M15 se enfrenta a su mayor reto desde su creación en 1909.

La Sra. Rimington se formó en la Universidad de Edimburgo. Poco se sabe de su carrera dentro del Servicio de Seguridad. No obstante, en 1984, durante la huelga de los mineros, ya era un alto responsable de la sección F2 del M15, responsable del control de los sindicatos por parte del Servicio de Seguridad para prevenir «la sublevación interior».

EXPERIENCIA.— Según el Ministerio del Interior, «tiene una amplia experiencia sobre todas las áreas» de trabajo del M15. Esto significa que también ha desempeñado altos cargos en las secciones de contra terrorismo del M15, así como en la rama del K, responsable del servicio de contra-espionaje, tradicionalmente encargado de los agentes soviéticos.

Hasta mediados de los ochenta, su nombre de soltera, Stella Whitehouse, aparecía en el artículo del «Quién es Quien» dedicado a su marido, John Rimington, director [illegible] Salud y Seguridad y ex



Stella Rimington / EL MUNDO

FIGURA 84

SOCIEDAD

El comercio del tabaco rubio americano, que habitualmente puede adquirirse a través de vendedores ambulantes o en ciertos bares, tiene ahora una nueva fórmula de venta: la oferta telefónica y su posterior entrega a domicilio. La policía se muestra muy sorprendida por lo que considera ya una verdadera «desfachatez» para vender un producto importado o adquirido de forma ilegal. El sistema es muy simple. Mediante llamada telefónica, una señorita pregunta si su interlocutor fuma rubio.

Contrabando telefónico de tabaco

Una señorita ofrece la partida y, si se compra, la entrega un mensajero

J. M. F. / X. G. / **BARCELONA**

Si la respuesta del sorprendido ciudadano es afirmativa, la señorita empieza a explicarse.

«Mire usted, disponemos de una partida de auténtico tabaco rubio americano y estamos realizando una serie de llamadas al azar por si le interesa adquirir parte de este tabaco», indica la «vendedora». Posteriormente, la señorita señala que en caso de estar interesado se serviría el tabaco a domicilio, a través de un servicio de mensajería.

En ningún momento se hace mención de la mpresa o personas que realizan esta operación ilegal. En caso de preguntar a la «vendedora» sobre esta cuestión la respuesta es tajante: «Somos particulares».

Sorprendido y curioso, el potencial comprador pregunta los precios de esta partida. La tarifa se concreta en 202 pesetas el paquete, por un mínimo de compra de tres cartones de tabaco, o sea, treinta paquetes de cigarrillos *made in USA*.



RAFA CARBO

El mensajero entrega la cantidad de tabaco de contrabando rubio americano adquirida por teléfono.

FIGURA 85

Un niño de 13 años muere por el impacto de un cohete en el estadio de Sarriá

- Fue lanzado desde una tribuna lateral y alcanzó a Guillermo Alfonso Lázaro al otro lado del campo

- La Policía detuvo a Franco V.D., de 39 años, y a José M.S., de 57, como los presuntos autores del hecho

JORDI AMIGO

BARCELONA.— «He visto que algo se nos echaba encima y he gritado "cuidado". Me he tirado a un lado y el cohete ha pasado entre la persona que tenía al lado y yo. Nos hemos vuelto y hemos visto al chaval. Estaba tendido en el suelo, con las manos en el pecho, como en las películas de vaqueros cuando el indio les da con una flecha».

(Sigue en pág. D3)



En esta imagen tomada de TV3, la madre del niño (la mujer de pelo rubio situada en la parte superior de la grada) se echa las manos a la cabeza mientras los camilleros transportan a su hijo.

EL MUNDO
16/3/92

FIGURA 86

DELINCUENCIA DE ARMA BLANCA/SU ASESINO USO SU TARJETA DE CREDITO AL DIA SIGUIENTE

50 millones fueron la disculpa para que dos puñaladas acabaran con un industrial

Gerardo F. Llana/D-16
Corresponsal

BILBAO.--Hasta el miércoles pasado había sido un hombre especialmente dotado por la vida. Estaba cómodamente instalado en el triunfo social, era joven, bien parecido y feliz; hasta el miércoles pasado, en que dejó de serlo, por culpa de dos puñaladas asestadas, seguramente, por una de las escasas personas que no quedaron desarmadas a su encanto.

«¿Qué le voy a desear? Nada. Nada de nada, porque la muerte de su asesino no le va a devolver la vida a Nicolás. Así que para qué...», dice con un inusitado aplomo *Yolanda Bardeci*, la viuda de *Nicolás Cifuentes Arbolella*, el director de la sociedad financiera Serfinor, de Bilbao, asesinado el día 24 en el monte Artxanda no se sabe todavía bien por qué ni por quién.

La Policía bilbaína tiene, no obstante, un sospechoso principal: la persona que compartió las últimas horas de vida de la víctima, un conocido de la familia, con domicilio en Vitoria, que fue a cenar con *Nicolás* para hablar de negocios y del que no se ha vuelto a saber nada.

«Después de salir de la oficina, a eso de las siete y media de la tarde, Nicolás pasó por casa para cambiarse de ropa», relata *Yolanda*, sentada en el sofá del salón, bella, rubia, serena. *«Iba acompañado de este conocido, que le esperó en un bar cercano. Por lo que me contó mi marido, había quedado citado con él para asesorarle sobre cómo y dónde invertir cincuenta millones de pesetas. Me dijo que terminaría rápido, porque no le apetecía demasiado estar por ahí. Al cabo de hora y media, como sobre las nueve y media o así, Nicolás me llamó, para mi sorpresa, desde la cafetería Barón, ahí al lado, para decirme que no le esperara, que, aunque ya había terminado, se iba a quedar a cenar con el otro, porque estaba sólo. Fue lo último que supe de él, hasta que al mediodía del miércoles me comunicaron que había muerto.»*



FIDEL RASO/D-16

La víctima, Nicolás Cifuentes, con su hijo en brazos y junto a su esposa, Yolanda Bardeci.

Acompañante anónimo

Los vecinos de la lujosa urbanización de Los Pinos, en Las Arenas, donde vive la familia *Cifuentes*, dieron a la Policía las señas de identidad del anónimo acompañante del director de Serfinor: estatura media, corpulento, de pelo oscuro, sobre los treinta años de edad; gastaba pantalones vaqueros.

Un joven de similares características físicas entraba a las diez de la mañana en uno de los grandes almacenes de El Corte Inglés, en Madrid. Compró mucho y caro. Demasiadas compras y demasiado caras debió pensar, efectivamente, una dependienta, cuando el joven, que lucía un corte reciente en la frente, sacó para pagar una tarjeta de crédito a nombre de *Nicolás Cifuentes*.

«Aun cuando no había venido a dormir, me empecé verdaderamente a preocupar cuando llamaron de El Corte Inglés de Madrid con lo de la tarjeta. Y me alarmé aún más cuando telefoneé a la oficina y me dijeron que Nicolás no había ido a trabajar en toda la mañana», comenta su viuda.

«A todos nos extrañó su tardanza, porque era muy ordenado y siempre dejaba un número de teléfono donde se le pudiera localizar. Sin embargo, aquella mañana no lo hizo», asegura, en su despacho de Serfinor, *Jesús López de Arkaute*, director comercial de la firma, filial de la Caja de Ahorros Municipal. En el hospital de Basurto confirmaron la presencia de un cadáver sin identificar por carecer de documentación, aunque no se ajustaba a la descripción del director. *«Yo mismo identifiqué a Nicolás»*, añade *López de Arkaute*.

Detenido un amigo

Una fuente autorizada reconoce, como concesión, que *«las puñaladas interesaron a centros tan vitales y a tal profundidad, sobre todo la localizada en la yugular, que se hace difícil pensar que pudo tratarse de un robo con homicidio involuntario»*. Por lo demás, la Policía se reserva el resto de los detalles de las pesquisas.

Por ejemplo, la detención de un amigo de *Nicolás Cifuentes*.

• • •

FIGURA 87

HUELGA DE HAMBRE Declaraciones desde la cárcel del ideólogo de la organización terrorista a D16



José María Sánchez Casas, en la cárcel de Sevilla, en una foto reciente, remitida a este diario por miembros de los GRAPO. D16

El dirigente de los GRAPO Sánchez Casas anuncia atentados en cadena si muere el militante Sevillano

Un abogado justifica el asesinato del doctor Muñoz

A. T. y R. B. *Madrid*

El abogado Juan Manuel Ruiz, defensor de varios presos de los GRAPO en huelga de hambre, afirmó ayer que el doctor José Ramón Muñoz que fue asesinado en Zaragoza el pasado 27 de marzo por la organización terrorista, «contribuyó a la tortura».

Según el letrado, su asesinato podría estar justificado porque «sabía expresamente que ellos no querían la alimentación forzosa y no actuó con una deontología mínima que hubiera respetado la voluntad de los presos». Añadió Ruiz que «parece ser que se le avisó y se le volvió a decir en varias ocasiones que no les alimentase de esa forma porque era una tortura y a pesar de eso tomó iniciativas propias en la alimentación».

El abogado de los «grapos», que acompañó ayer al padre de Sevillano al hospital pese a no ser su defensor, insistió en que a los presos «se les está torturando desde el 30 de noviembre»

FIGURA 88

Cuba prepara fusilamientos «ejemplares»

«Quien a hierro mata a hierro muere», dice Raúl Castro en el funeral de los tres soldados asesinados

AGENCIAS **LA HABANA**

El régimen cubano podría enviar en breve al paredón de fusilamiento a ocho personas involucradas en el triple asesinato de la base naval de Tarara y en el desembarco de un bote cargado de explosivos en Cárdenas para realizar actos de sabotaje anticastristas.

Además, el *número dos* del régimen cubano, Raúl Castro, amenazó ayer con «restablecer los tribunales revolucionarios» de los años 60 en unas declaraciones realizadas durante los funerales de los tres soldados tiroteados el jueves por un grupo de personas, calificadas por el régimen como «elementos contrarrevolucionarios», que intentó huir de la isla a bordo de un barco.

El dirigente aprovechó la ocasión para dedicar todo tipo de ataques a Estados Unidos por la infiltración, descubierta el pasado 29 de diciembre, de tres cubanos residentes en Miami que desembarcaron en Cárdenas, a poco más de cien kilómetros de La Habana con abundante munición y material explosivo.

Los tres cubanos exiliados acusados de intentar cometer actividades terroristas en Cuba fue-



JORGE LESBA/REUTER

Carne de paredón

La televisión cubana ofreció ayer imágenes del juicio contra los tres saboteadores detenidos en Cárdenas, a 130 kilómetros de La Habana, el 29 de diciembre. Los procesados llegaron desde Miami a bordo de un bote cargado de explosivos. El Tribunal Provincial de la Habana los condenó ayer a morir fusilados. De izquierda a derecha: Daniel Santovenia, Eduardo Díaz y Pedro Alvarez. Junto con ellos, también podrían ser fusiladas cinco personas acusadas de asesinar a tres soldados.

EL PAIS

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

MADRID, JUEVES 18 DE JUNIO DE 1987

ón, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / ☎ (91) 754 38 00 / Precio: 60 pesetas / Año XII. Número 3.722



AP

Antiindependentista asesinado en Córcega. Jean-Paul Lafay, presidente de la Asociación de Ayuda a las Víctimas del Terrorismo y destacada personalidad antiindependentista de Córcega, fue asesinado ayer en dicha isla francesa. El atentado se produjo cuando Lafay, cuyo cadáver aparece en la fotografía, salía de la televisión regional en Ajaccio, donde había participado en un debate sobre la independencia de la isla, y coincide con la visita del ministro del Interior, Charles Pasqua. **Página 2**

FIGURA 90

9.2.3.3.-Objetivo y enfoque selectivo.

La escala de planos, de la que tanto se habla cuando se estudia el lenguaje cinematográfico, tiene también una importancia radical en la fotografía de prensa como conformador del "discurso" informativo. La elección del objetivo a utilizar, dependiendo de sus distancias focales, permite al periodista interpretar la realidad que fotografía de muchas maneras. Aunque, como también hemos señalado en epígrafes anteriores, en la mayoría de los casos la elección del objetivo puede venir determinada por la necesidad de vencer los obstáculos naturales o artificiales que separan al fotógrafo de los acontecimientos.

Nuestra experiencia profesional nos permite asegurar, sin embargo, que -salvo para acontecimientos periodísticos muy especiales (grandes conflictos, deportes o espectáculos de masas)- un fotoperiodista con experiencia puede resolver todos los "temas" que se le planteen con un par de objetivos, los habitualmente más usados en la fotografía periodística para el formato de 24 x 36: un pequeño angular de 35 mm. y un pequeño teleobjetivo de 105 o 135 mm. No obstante, en la bolsa de trabajo de cualquier reportero, existe una variada gama de objetivos: desde un gran angular de 20 mm. hasta un potente teleobjetivo de 180 o 200 mm., e incluso de 500 0 1.000 mm., si trabaja en fotografía deportiva (siempre hablando del formato normal 24 x 36). Cada uno de ellos permitirá no sólo resolver los problemas técnicos que se puedan plantear, sino también -como señalábamos- construir un cierto "discurso" que connote y signifique la realidad fotografiada, según la estrategia del periodista.

Así, mientras el teleobjetivo de focal larga permite acercar al lector al sujeto protagonista de la información, hasta llegar casi a ponerle en contacto, añadiendo intensidad dramática, el objetivo gran angular o de focal corta plantea, como ha señalado Pascal Bonitzer, un claro discurso ideológico: *"El gran angular trabaja masivamente en beneficio del humanismo más llorón: aísla al personaje, le hace víctima en su soledad y en su dolor"* [20].

---

[20] Pascal Bonitzer: *Le surimage*, en revista *Cahiers du cinéma*, número 270.

Por otro lado, el objetivo gran angular produce sutiles distorsiones, que pueden ser aprovechadas espectacularmente; introduce al lector en el espacio de la imagen haciéndolo más partícipe de la escena, "rompiendo" de alguna forma la bidimensionalidad de la imagen e introduciendo una profundidad de campo y una perspectiva tan insólita como dramática. Por su parte, el teleobjetivo aplana la escena, lo que también puede ser aprovechado para la espectacularización o la comicidad; permite un mayor juego con la selectividad del enfoque y sitúa al espectador en lugares privilegiados y totalmente inaccesibles en la realidad, lleva al lector hasta las mismas entrañas de la noticia.

Algunos ejemplos nos permitirán clarificar estas reflexiones. Así, las figuras 91, 92, 93 y 94 reproducen algunas muestras de la utilización ideológico-humanística de la que hablaba Bonitzer. La fotografía que ocupa la primera página del diario *El Sol*, de 25 de mayo de 1990 (figura 91) opta por enfatizar el dolor del matrimonio enfermo de SIDA mediante la sutil distorsión del angular, que dramatiza aún más la situación de los protagonistas. En la figura 92 (*El Mundo*, 24 de abril de 1992) el angular aísla al personaje en su dolor al tiempo que lo confronta con todo el contexto dramático visible en el segundo plano de la imagen. Parecido razonamiento se puede hacer para las figuras 93 y 94, en las que la utilización del angular refuerza el patetismo de las imágenes y convierte a sus personajes en más dignos de compasión.

Pero, como decíamos, tanto el angular como el teleobjetivo pueden ser usados también para la espectacularización de la noticia. La fotografía de la figura 95, probablemente tomada con un "ojo de pez" de 18 mm., introduce al lector en el espacio de la Plaza de Toros, rompe la perspectiva habitual del marco fotográfico y permite observar el hecho desde una posición tan insólita como espectacular. Por contra, pero en el mismo sentido, la capacidad de aplanamiento del teleobjetivo puede ponerse al servicio del humor y la espectacularidad: por ejemplo, en la fotografía de la figura 96, en la que la imagen de Salvador Sansuán, premiada en el Fotopress de 1990, convierte en insólita y divertida una situación normal de la visita del Pontífice a España.

Además, como señalábamos, el teleobjetivo puede llevar al lector hasta las entrañas de la noticia, haciéndole partícipe de una manera de ver "casi" imposible. Las figuras 97,

98 y 99, son tres sencillos ejemplos de ello, en tres contextos totalmente diferentes: una jugada de baloncesto vista desde la perspectiva de un jugador de cancha (figura 97); una suerte de la lidia taurina vista desde una posición privilegiada (figura 98); y una imagen de un líder político, totalmente inaccesible por motivos de seguridad, al que casi se puede tocar (figura 99).

Por último, debemos analizar -aunque superficialmente- la cuestión del enfoque selectivo del teleobjetivo, que permite -como veremos en los ejemplos- una utilización dialéctica de la imagen tremendamente efectiva. En la figura 100 (*EL PAIS*, 9 de abril de 1992), el fotógrafo utiliza el enfoque selectivo para "comunicar" al lector su personal visión de la realidad: en la lucha contra ETA, es Rafael Vera el auténtico protagonista en la sombra, pese a que el que se sitúe ante los micrófonos sea el ministro Corcuera.

Las figuras 101 y 102, juegan con este mismo elemento en sentidos contrapuestos. La fotografía de la figura 101 (*El Mundo*) apuesta por desenfocar al líder del Partido Popular y mantener vivo (a foco) su eslogan en la copa que reposa a su lado. Por contra, la fotografía de la figura 102 (*Diario 16*) mantiene el foco en la alicaída figura del líder político del PCE, optando por desenfocar un símbolo que cada vez se desvanece más en la escena pública española. En ambos casos, el discurso del fotógrafo se superpone a la información referencial que contiene la fotografía.

¡SOL

1990 Nº 4 / 75 pesetas

LosLibros
de El Sol

Nuestro *Suplemento Literario*, dedicado, en esta ocasión, a la Feria del Libro **(16 páginas)**



EL SOL / Ricardo Díaz

En la salud y en la enfermedad. *Ella se llama Mariuca y tiene 30 años.* El virus del sida ha hecho mella en su cuerpo y la enfermedad se encuentra muy avanzada. Se levantó de la cama, ayer por la tarde, para esta fotografía. "Tenía un poco de fiebre", dijo. Su compañero, José Luis Palacios, de 36 años, también es portador del virus. Lo saben desde hace cuatro años, cuando se lo diagnosticaron a Mariuca. Son ex drogadictos, viven en Valencia y, en su barrio los vecinos, no les *han dado la espalda. Son de los más activos miembros del Comité Ciudadano Antisida* de su ciudad, del que José Luis es presidente. Han acudido a la Conferencia Internacional de Personas con HIV/Sida, que tiene lugar estos días en la capital de España.

☛ *Página 46*

FIGURA 91

La catástrofe de Guadalajara

Ya son 228 los muertos y los indicios apuntan a vertidos tóxicos ilegales como causa de la tragedia

MARTIN LANGFIELD

GUADALAJARA.— El portavoz del Gobierno del Estado mexicano de Jalisco, Jaime Avalos Medina, dijo ayer que las autoridades están investigando a varias compañías sospechosas de verter productos químicos, quizá disolventes, en el sistema de alcantarillado de la segunda ciudad más grande de México, lo que pudo provocar el desastre que ya ha causado 228 víctimas y casi 1.500 heridos.

Mientras, se teme que hoy aparezcan más cadáveres y continúa el riesgo de nuevos accidentes por la acumulación de gases.

Ayer se admitió oficialmente que se habían contabilizado ya 202 muertos, poco antes de que se informase del descubrimiento de otros 26 cadáveres en la zona más afectada de la ciudad, según Efe.

El número de heridos, según médicos privados, puede ascender a 1.500 entre los cerca de 800 que necesitaron atención especializada y los que fueron dados de alta tras una rápida revisión en urgencias.

Al cierre de esta edición habían sido identificados oficialmente los cadáveres de 42 niños de hasta cinco años de edad, y otros cerca de jóvenes de hasta 18 años.

Todavía no se ha podido determinar el número de desaparecidos. Los testigos afirman que los cuerpos de Seguridad desalojaron todas las zonas de la ciudad, ante el riesgo de nuevas explosiones.

Fueron detectadas dos fugas [illegible] gas y otra de gasolina, [illegible] de la mañana del miércoles. Fuentes en España, el [illegible] de una amplia zona [illegible] comenzó a explo[illegible] acumulación de gases



Una adolescente deambula entre las ruinas de una casa destruida por una de las explosiones de Guadalajara. / REUTER

FIGURA 92

FIGURA 93



REUTER

"En el nombre de Dios, parad esto". *Una cristiana libanesa muestra estremecida* las ruinas del dormitorio de su casa, devastada por las bombas que ayer, por sexto día consecutivo, intercambiaron fuerzas sirias y cristianas en Beirut. La tragedia libanesa, *que se ha cobrado más de 100 vidas en me*nos de una semana, hizo que el papa Juan Pablo II lanzara ayer un vehemente llamamiento "en el nombre de Dios" a Siria para que haga que cesen los bombardeos y no sea, *como Caín*, "responsable de la muerte de su hermano". El Pontífice aseguró que desea viajar a Líbano, pero que sus asesores se lo desaconsejan. **Página 3**

Rehenes del desierto

Los emigrantes asiáticos hacinados en campos jordanos, víctimas sin nombre del conflicto del Golfo

JAVIER VALENZUELA

En este rincón del desierto que hace de frontera entre Jordania e Irak está lo que el siglo XXI parece prometer a dos terceras partes de la humanidad: las plagas de la violencia, el éxodo, el desarraigo, el hacinamiento, la sed, el hambre y los escorpiones. Aquí, en los campamentos de refugiados de Ruweished, Asia se desangra a chorros.

Hace unos días, la reina Noor de Jordania fue a los campamentos. Millares de hombres y mujeres oscuros y menudos miraban atónitos a aquella dama alta, rubia y hermosa como un cuento de hadas que les visitaba. Un hombrecillo se adelantó y osó preguntar a uno de los altos funcionarios que acompañaban a la dama:

—¿Quién es?

—Es la reina Noor de Jordania.

—¿Jordania? —repitió el hombrecillo sin comprender muy bien qué es lo que esa palabra quería decir.

—Sí. Su majestad —añadió el funcionario para aclarar las cosas— es la reina de este desierto.

—¿De este desierto? ¡Pobrecita!

Las gentes de Asia nunca habían visto nada peor que Ruweished, el lugar maldito donde el destino parecía tenerlos aparcados *indefinidamente*.

Delante de un camión cisterna del Ejército jordano, un millar de almas, una Babel de indios, bengalíes, indonesios, paquistaníes, filipinos y cingaleses forman desde hace un par de horas una densa columna azotada por los remolinos de arena. Los soldados jordanos intentan imponer orden con gritos estentóreos y a golpes cuando la Babel amenaza desbordarse.

Allí, con un bidón de plástico en la mano, está Nepurniac, de Bangladesh, haciendo piña con sus compatriotas para que no se cuelen los paquistaníes. Nepurniac *enfunda sus cincuenta y pocos kilos* de peso en unos pantalones vaqueros y una camiseta amarillenta.

—¿De dónde viene usted?

—De Kuwait, señor.

—¿Qué hacía allí?

—Trabajaba en la compañía de limpieza Al Hamid.

—¿Desde cuándo?

—Desde hace seis años, señor. Ahora era el jefe de mi cuadrilla.

—¿Cómo era Kuwait?

—Estupendo, estupendo. Era un sitio estupendo para ahorrar dinero —Nepurniac hace sus cuentas—. Yo ganaba al mes 80 dinares [unas 28.000 pesetas]; gastaba 20 [unas 7.000 pesetas] y los 60 que me sobraban [21.000 pesetas] los enviaba a mi familia, en Bangladesh.

—¿Y cuánta gente vivía con esos 60 dinares en Bangladesh?

—Veinte personas, señor —Nepurniac *sonríe*—. ¡Y *aún podían ahorrar un poco*!

Al lado de sus tiendas de campaña, unos hindúes barbudos que ya han conseguido agua se lavan como si estuvieran haciendo sus abluciones en el sagrado Ganges. Ahorrando el precioso líquido, se frotan el cuerpo con ritual parsimonia, se limpian los dientes con los dedos y luego se pinzan las narices y las suenan con estruendo. Van desnudos, salvo por el trapo enrollado en la entrepierna que les hace de taparrabos y los turbantes de color verde, azafrán, rojo o amarillo.

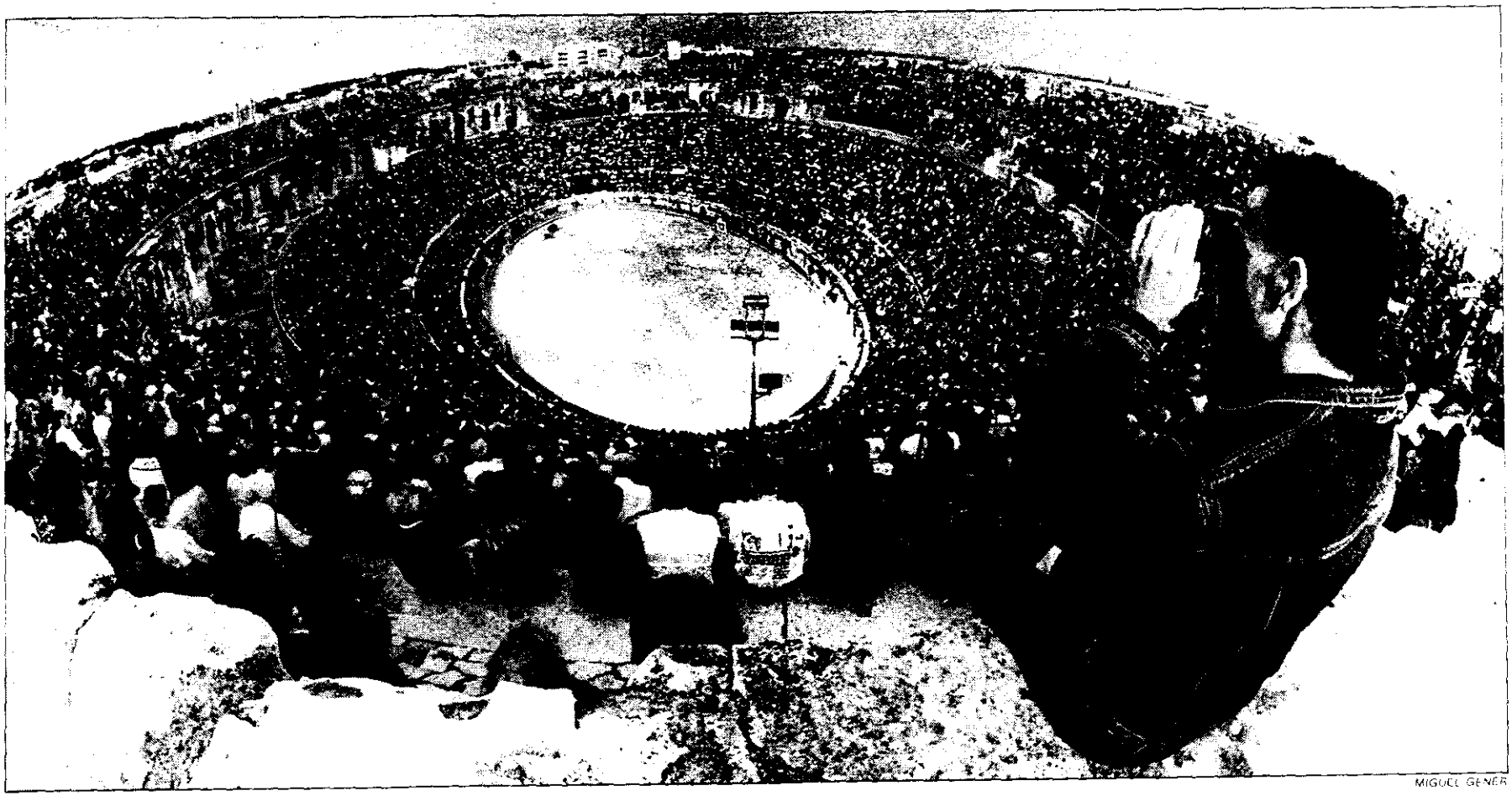
Más allá, unos muchachos filipinos, vestidos a la occidental y atildados dentro de lo que cabe, fuman y juegan a las cartas

Pasa a la página siguiente



BERNARDO PEREZ

Un refugiado del campo jordano de Ruweished recoge una botella de agua ofrecida por una organización humanitaria internacional.



MIGUEL GENER

El coliseo romano de Nimes, repleto de aficionados, durante una de las corridas celebradas la pasada semana.

Dos 'oreilles' y un 'queue'

Durante 10 días de fiesta, la ciudad francesa de Nimes vive los vicios y virtudes de las ferias taurinas españolas

FIGURA 95



Totus Tuus. Santiago de Compostela, de Salvador Sansuán. Tercer premio en la categoría de instantáneas (fotos únicas).

FIGURA 96

AGUSTI CARBONELL

...Pompu volvió a ser fundamental en este aspecto del juego, al cortar la buena racha del

FIGURA 97

ERIA DE SAN ISIDRO

Ir a la guerra

ano, Reina,

› Romero, de
1º ovacionado de
ıcos excepto 6º,
Manuel Sánchez
manso reservón
o hierro, terciado,
itular al que
ıio Campuzano:
ro, otro bajo y
rendida (silencio);
descabello
ı: dos pinchazos,
os pinchazos
y estocada corta
encio); dos
iencio). **Curro**
eda de peones
zos caídos y dos

3 de junio.

tes".

I VIDAL, **Madrid**
s *pablorromeros*
Esta ganadería
ación... Bueno,
lo de la franca
›ara prevenir

ıvidad humana
lenga tantos tó-
ıta de los toros.
ros, sin tópicos,
sería de ella. En
toros cualquier
cer un tópico y
s circulan estos
hecho especial
ganadería en
ón. De esta gui-
ır que en asun-
está al día, que-
que *lo* de Pablo
ranca recupera-
la mejor añadir
ıe Jaime, con lo
› por su ganade-
ıtender que uno
ıs altas esferas

.e dicen: "¡Qué
me con lo que
ı su ganadería!",
ıisan fuerte. Lo
ıro, es que a Jai-
can ni de vista
por supuesto,
Jaime es Pablo
etario del histó-
stará en sus fin-
›cios, se supone,
oficina o en el
do de ilustres
›fundos conoci-
os.



RAÚL CANCIO

El primer toro, que fue ovacionado por su trapío, dobla delante de Campuzano tras la estocada.

EL PAIS

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

ledacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / (91) 337 82 00 / Precio: 90 pesetas / Año XVII. Número

el avión del líder palestino, atrapado 15 horas en una tormenta de arena

rafat sobrevive a un aterrizaje gencia en el desierto libio

UMUCIO. Beirut pusieron de re- lemas de Orien- antes de las diez peninsular espa- legría palestina. Se resumía en un grito: "¡Abu Amar está vivo!". Los primeros en saberlo fueron los franceses, que descubrieron en el desierto libio el avión perdido de Yasir Arafat, de 62 años, líder de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), con ayuda de un satélite espía, mientras EE UU estudiaba si atendía la petición de ayuda, también lanzada al Reino Unido e Italia. El aparato efectuó un aterrizaje de emergencia en medio de una espectacular tormenta de arena. Como tantas otras veces, Abu Amar sobrevivió.

cio- del Is- un- un del dio an- res ato, re- ó a yer le y una a, a te- ien- r el ital pa- e. an- o a lle- aba mi- en- oco que o al sti- dos tra- que abi-



LUIS MAGÁN

Yasir Arafat, líder de la Organización para la Liberación de Palestina.

FIGURA 99

dice a los partidos que espera "sorpresas agradables" en la Mesa de HB

) cree que muchos presos de ETA han l satisfacción la captura de la cúpula

VICTORINO RUIZ DE AZÚA. **Madrid**
)bre la satisfacción con que parte de detención de la cúpula de la organi-)n ayer a puerta cerrada los minis-los partidos políticos. Tomás de la e frases recogidas entre los presos. ora "es más fácil una salida definiti-Luis Corcuera, adelantó su optimis-ticinó "sorpresas muy agradables" lacional de la coalición.

Su jefe, José Luis Urrusolo, intenta pasar la frontera con Francia si no lo ha conseguido ya, explicó el ministro, y los tres activistas no detenidos han abandonado la franja mediterránea para buscar refugio en territorio francés.

Bajas en la mesa de HB

Corcuera insistió ante los partidos en que la situación favorable no puede confundirse con la euforia porque ETA puede atentar en cualquier momento. Como ejemplo de la sangre fría y la audacia de Urrusolo, el ministro aseguró que "tiene constancia" de un vuelo realizado por el terrorista en el puente aéreo de Iberia Barcelona-Madrid, aunque no dio la fecha. No podía llevar un arma porque le habría puesto en evidencia el detector de metales, señaló.

Corcuera adelantó a los partidos, con aire enigmático, su previsión de que la elección de la nueva Mesa Nacional de HB, el próximo día 14, "puede deparar sorpresas muy agradables" e incorporaciones inesperadas. No dio nombres, pero fuentes de Interior señalan, en base a la información hallada en el País Vasco francés, que pueden quedar fuera de la dirección el senador Iñigo Iruin y Tasio Erquicia.

La operación policial sigue abierta, el examen de la documentación "llevará meses" y una lista de 32 potenciales objetivos de la organización terroristas, con nombres de políticos y militares, contiene información obsoleta, según explicó Corcuera a los partidos.



MIGUEL GENER

Corcuera ante los micrófonos, con Rafael Vera al fondo.

Aznar acusa a González de ser un «fugitivo» político y le recomienda que viaje a Asturias

El líder del PP cree que las «covachuelas» de La Moncloa quieren destruirle

LUQIA MENDEZ

MADRID.— El líder de la oposición, José María Aznar, calificó ayer al presidente del Gobierno, Felipe González, como «el gran fugitivo de la política nacional» y le aconsejó que viaje a Asturias a firmar la paz con los mineros y no a Méjico a la firma del acuerdo de paz entre la guerrilla salvadoreña y el Gobierno de ese país.

De acuerdo con el análisis realizado ayer en rueda de prensa por el presidente del Partido Popular, «la actuación fugitiva del señor González pasa ya de lo que es razonable» sobre todo teniendo en cuenta que, según José María Aznar, «hay ministros en este Gobierno que no aguantan ni una mirada».

El máximo dirigente popular se refería, sin duda, al ya ex ministro de Sanidad, Julián García Valverde, implicado en irregularidades cuando fue presidente de Renfe, aunque José María Aznar no quiso poner nombres a los que no «aguantan ni una mirada».

UNA LASTIMA.— Si afirmó el presidente del Partido Popular que a Felipe González es difícil echarle la vista encima porque huye constantemente de la realidad española, y esto, para José María Aznar es «una lástima para quien tiene la responsabilidad de gobernar».

El líder popular presentó ayer



José María Aznar, ayer, en una rueda de prensa en la sede del PP.

Julio Anguita perdió ayer las dos primeras votaciones del 13º Congreso del PCE. El dirigente andaluz Luis Carlos Rejón consiguió que prosperara su enmienda para elegir el nuevo Comité Federal por un sistema proporcional de listas abiertas. Anguita y parte de la dirección saliente votaron en contra. La segunda votación perdida por el ex coordinador de IU se refería al número de miembros que formarán parte del próximo Comité Federal. A pesar de este fracaso, Anguita afirmó sentirse «feliz» porque eso demuestra que los delegados del partido tienen «criterios propios».



JUAN RAMÓN PUYOL

El secretario general del Partido Comunista de España, Julio Anguita, con gesto preocupado, ayer durante la apertura del 13º Congreso.

Anguita pierde las dos primeras votaciones pero dice sentirse «feliz» porque eso demuestra «criterios propios»

La homilía de Numancia

GRACO

ALZOSE el caudillo numantino del nada mullido escabel, púsole paño rojo al púlpito y empezó su apocalíptica homilía, digna de fraile dominico del siglo XV harto de chinchón seco.

—En momentos tan graves *para la izquierda no se puede* arriar ninguna bandera, porque sería una claudicación.

Eso mismo les había soltado contra los morros atónitos a una cuadrilla de plumíferos, minutos antes de subirse a la misional tribuna.

—¡Toma del frasco carrasco!...

Balbuceó un numantino viejecito, que andaba por allí en aquel momento. Eso de las banderas y la claudicación le sonaba a su comisario político del quinto regimiento, así que le gustó mucho y se subió a la zona de invitados.

«El camarada secretario realizó un extenso y agudo análisis de la situación internacional. Señaló con exactitud las contradicciones del imperialismo y de la plutocracia y, acto seguido, ordeno quiénes tenían que sacar las *patatas en este jodío coljós*»:

(Son retazos de viejas publicaciones, que nada tienen que ver con la *profunda*

FIGURA 102

9.2.3.4.-Angulación y posición frente al hecho.

No nos detendremos en exceso en la cuestión de la angulación y de la posición de la cámara ante el hecho, pues ya lo hemos hecho con más detenimiento al hablar de "punto de vista", de focalización y de encuadre. Un par de ejemplos pueden ser válidos para comprender la capacidad de una angulación insólita puesta al servicio de la espectacularización del acontecimiento: la figura 103 (*Diario 16*) que reproduce una fotografía en "picado cenital" de un partido de baloncesto; y la figura 104 (*EL PAIS*) que utiliza el mismo efecto para enfatizar las colas de una oficina de empleo.

Otros tres sencillos ejemplos de angulación en contrapicado, con ánimo de enfatizar el poder de los sujetos fotografiados se pueden observar en las figuras 105, 106 y 107. En un caso Alfonso Guerra (figura 105); en otro, la policía surcoreana (figura 106); y, en el tercero, el ministro alemán de Asuntos Exteriores (figura 107), han sido fotografiados mediante la técnica del "contrapicado" -un código que la fotografía también comparte con el cine- tomando partido por su condición de personalidades con poder efectivo. En los tres casos además, los textos verbales de acompañamiento (titulares y subtítulos) enfatizan la misma idea que refleja la imagen.

DIARIO 16 15 06 1987

Puras sangres olímpicos

José Luis Llorente (*)

QUIENES vimos la final de ayer disfrutamos intesamente de un partido de baloncesto en toda su extensión. Lucha, espectáculo y un más difícil todavía, que no parecía tener límite, fueron los ingredientes que se reunieron en la coctelera del Palacio de la Paz y la Amistad. Agitada desde dentro por el incesante bullicio de un público ejemplar, el enfrentamiento fue digno de ser paladeado. Quienes no lo vieron se perdieron la final más emotiva de los últimos años.

Una fe inagotable y una lucha sin tregua, avivadas por el apoyo indesmayable de su público, han llevado a Grecia a conseguir algo que parecía objetivamente imposible al principio del campeonato. Después de este derroche, uno casi se atrevería a afirmar que son puras sangres olímpicos.

En todos los campeonatos cuatro o cinco jugadores destacan sobre el resto. Son el centro de la atención, porque sus actuaciones marcan el techo de sus equipos y definen los primeros puestos. *Nikos Gallis* ha sido el triunfador de esta carrera de elegidos.

Gallis ha jugado los balones más comprometidos de Grecia y ha encandilado a los amantes del baloncesto espectáculo. En cambio sus adeptos no se encuentran entre los entrenadores, aunque su sola presencia les obliga a cambiar sus esquemas defensivos y les provoca pesadillas la noche anterior a sus enfrentamientos con Grecia. Ha llevado al equipo heleno a lo más alto.



EFE

Tkachenko no puede evitar que Fassoulas consiga dos puntos.

De vez en cuando, la Unión Soviética presenta a un jugador semidesconocido, que termina convirtiéndose en uno de los elegidos del campeonato. *Valters* fue el anterior ejemplo, y *Marculanis*, digamos, que es el penúltimo. Su buena técnica, visión de juego y sus enormes cualidades físicas le han llevado a sobresalir sobre el resto de los bases del campeonato. Sin embargo, no pudo redondear su actuación y falló ligeramente en la hora de la verdad. Las faltas personales le impidieron terminar el encuentro de ayer y su equipo lo acusó. La URSS sólo pudo ser segunda.

Drazen Petrovic no acaba de refrendar con la selección de su país sus logros con el Cibona. El controvertido jugador ha dominado durante estos tres últimos años las competiciones europeas de clubes, pero le cuesta alcanzar con Yugoslavia sus momentos mágicos. El punto al que no llega *Drazen* es el que le falta a Yugoslavia para reeditar éxitos no tan lejanos. Otra vez Yugoslavia se ha tenido que conformar con una medalla de bronce.

(*) Jugador internacional de baloncesto.

FIGURA 103

FIGURA 104



ANGEL AGUADO

Colas para un trabajo seguro

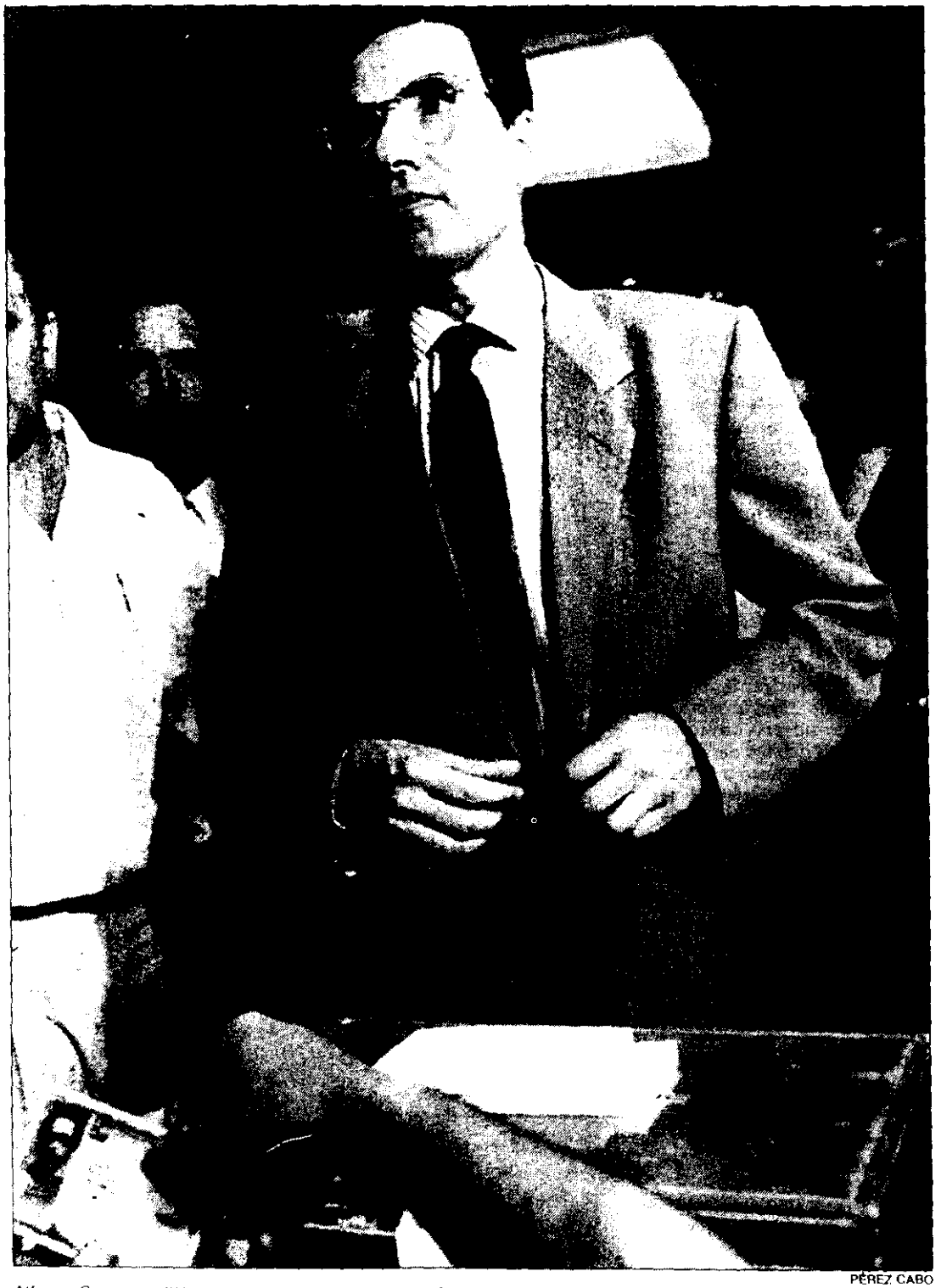
La sede de la Consejería de Educación, en la calle de Alcalá, está siendo escenario de grandes aglomeraciones de jóvenes que esperan durante horas su turno para conseguir acceder a uno de los impresos más codiciados de la Comunidad de Madrid. Se trata de las solicitudes de los cursos del Programa de Formación Técnico-Profesional. Hoy acaba el plazo para entregar las instancias, y ya en la mañana de ayer la cifra de solicitantes triplicaba ampliamente las 5.000 plazas disponibles para esta segunda convocatoria.

Especialistas en comercio exterior, analistas de imágenes por satélite, mantenedores de antenas, plegadores de artes gráficas o guionistas de cine y televisión son algunas de materias de estos cursos. Según los datos de la Consejería, el 70% de los jóvenes que inicien estos estudios encontrarán trabajo en cuanto acaben. Sin embargo, algunos de los programas superan estas optimistas previsiones. Los instaladores de muebles de cocina, cartógrafos y calibradores industriales no tienen ni que salir a buscar empleo, según las mismas fuentes. Los propios empresarios acuden a contratarlos. "Con esta perspectiva no importa esperar cinco horas al sol para recoger la instancia", comentan algunos jóvenes de la cola. En la foto, aspecto, ayer, del recibidor de la Consejería de Educación.

lecciones de ayoría absoescaños de ner dirigente sevillana del PSOE que ha sido sacrificado de sus funciones en Madrid para retornar a su tierra de origen. El PA, que dirige Pedro Pacheco, registra una espectacular subida, mientras que el PP e IU sufren un descenso en sus escaños, dramático para la coalición comunista, que al 86% de los votos escrutados pasaba de sus 19 diputados de 1986 a 11-12 ayer.

umático descenso de Izquierda Unida

en solitario otros cuatro años



PÉREZ CABO

Alfonso Guerra emitió su voto ayer en un colegio de Sevilla.



ANTHONY SUAU (BLACK STAR)

Policías antidisturbios surcoreanos, preparados para reprimir una de las recientes manifestaciones en la capital, Seúl.

FIGURA 106

El polvorín surcoreano

ich Genscher

Exteriores de la República Federal de Alemania

riores emen- norte- ra co- a ayu- da económica germana por la crisis del Golfo. Genscher, que fue acusado de *quintacolumnista* por solicitar apoyo para el líder soviético Mijaíl Gorbachov, ha regresado esta semana de Moscú con un tratado de amistad germano-soviética. El ministro, de militancia liberal, pasa revista a la posible arquitectura de Europa tras la unidad alemana. Genscher habla de una *mayor" que sobrepasaría l* de su núcleo original, la Europa que contendría er al Este, incluida la URSS.

tica alemana no será una política de poder"



DIANA DONKEN

Hans Dietrich Genscher.

se haya aprovechado c pidiendo cantidades a cas de dinero (15.000 r marcos) para financiar de sus tropas, ya que s *nero hubiera sido im* salida del Ejército rojo

Para confirmar que no se inclinará por una dad, Genscher admite c futuro consideramos c presencia de tropas a *nuestro territorio" y qu* dad y calidad de esas t berá ser determinada en rencia de desarme de V el seno de la Alianza A "No nos toca a nosotro lo solos", concluye.

El hombre que vino c

"No sé si ya es un poco nario seguir utilizando bras occidental y orien conceptos políticos cuar son más que conceptos cos", responde a la preg la futura Alemania unifi más oriental y más pr para agregar que "45 añ paración no han conve nación en dos naciones lo decisivo".

Avisa del error que ría que Alemania mon el este de Europa, consi lo su dominio. "Sería s mar nuestras fuerzas. mos una gran parte, duda, pero deseamos q más participen en el d de estos países" y se mu timista sobre el futuro d rio de la RDA. "Crearer prioridades que permit cinco nuevos Estados f recuperar la desventaja encuentran ahora", y d par un algo de orgullo r recordar que "una gran estos Estados fueron d tiempo una de las zonas sarrolladas no sólo de A sino de toda Europa".

"Las medidas del C Seguridad tienen que se das y no pueden ser ne El tiempo obra en contr dam Husein y la clara

9.2.3.5.-Instante decisivo y velocidad de obturación.

La última decisión del fotógrafo, en el proceso que estamos estudiando, es la elección del instante de la exposición. Realizadas ya las operaciones que hemos ido viendo, al fotoperiodista sólo le queda la determinación del momento en el que apretará el disparador de su cámara. A partir de ese instante, el proceso se le escapará de las manos: enviará la imagen latente a la redacción o al laboratorio de la agencia, y el resto del proceso (la selección y la presentación) se realizará sin su intervención. Este es por tanto el momento mítico, el "instante decisivo", la fracción de segundo que se convierte en una de las principales preocupaciones de todo reportero gráfico. Y es, además, uno de los elementos de mayor significación en la fotografía de prensa, pues ese instante determinará los componentes de la escena y la gestualidad de los protagonistas; y detendrá para siempre un instante de tiempo, congelando el hecho.

Por la importancia de este instante -*"el momento decisivo"*, en la ya famosa formulación de Cartier Bresson- son varios los mitos que se han creado a su alrededor y que es necesario analizar.

Por "momento decisivo" se entiende la posibilidad de captar el acontecimiento en su momento álgido, en el instante de mayor "clímax" del suceso, y registrarlo en una imagen fotográfica. Pero la pregunta que surge inmediatamente es la siguiente: ¿cuál es el momento álgido del acontecimiento?, ¿cuál es el instante concreto y único en el que el suceso alcanza su "clímax"?. Si se nos permite una respuesta paradójica, en nuestra opinión, el momento álgido de un acontecimiento noticiable, el instante en el que el suceso alcanza su "clímax" es precisamente "el momento decisivo": esto es, el preciso momento en que es fotografiado, siempre y cuando esta fotografía constituya un verdadero impacto visual o informativo. En otras palabras, el mito del "momento decisivo" es un mito absolutamente fotográfico y no pertenece al terreno de los acontecimientos reales; sólo existe por una convención fotográfica, por una forma canónica de entender la fotografía instantánea, por una forma de "lectura" de la fotografía -socialmente reconocida y asumida- que impregna de belleza legendaria a imágenes que han sido impactantes, en el sentido visual o informativo.

En efecto, ¿quién puede asegurar que sabe y conoce -sin temor a equivocarse- el momento clave -el instante temporal exacto- que define toda la significación de un asesinato, de la cogida de un torero, de una jugada deportiva, de una catástrofe o de un momento de éxito? Sin embargo, tras la visión de una fotografía impactante y oportuna, cualquiera puede responder -ya sin ningún riesgo- que ese es precisamente el momento deseado, el que aporta la mayor significación al suceso. Pero para que el mito se derrumbe inmediata y definitivamente sólo hace falta una cosa: que aparezca una fotografía más impactante o más oportuna del mismo hecho. En la "realidad", entonces, no existe el "momento decisivo" (no hay ningún instante temporal que tenga mayor significación que otros), aunque posteriormente a los acontecimientos, una vez analizadas las fotografías del hecho, una vez que la realidad ha sido fragmentada en diversos y diferentes "instantes significativos", podamos convenir en que alguno de ellos -por ser más impactante o más oportuno- sea denominado "el momento decisivo".

Para nosotros, por tanto, los ejemplos que siguen constituyen todos ellos verdaderos instantes decisivos en cuanto "significan" (visual o informativamente) sucesos de importancia y en cuanto "congelan" momentos informativos que sintetizan hechos de consideración pero, sobre todo, porque han sido captados por las cámaras de los fotógrafos y porque su publicación en la prensa ha causado un determinado impacto. Sin importar demasiado si, como en el caso de la figura 108, la imagen ha sido captada cuatro días después de que comenzara la tragedia de 600 rehenes en un penal guatemalteco; o si, como en el caso de la figura 109, la fotografía ha sido tomada en el mismo instante de comenzar el tiroteo; o si, como en el caso de la figura 110, la fotografía recoge el instante mismo en el que el militante zulú arde y es apaleado por un rival del Congreso Nacional Africano.

Como también debemos considerar "momentos decisivos" a las fotografías representadas en las figuras 111 (*EL PAIS*, 7 de abril de 1992), que representa la tensión que se vive en las calles de Sarajevo; en la figura 112 (*EL PAIS*, 7 de abril de 1992), impresionante imagen de un atentado de ETA, que resultó premiada en el concurso Ortega y Gasset; y en la figura 113 (*EL PAIS*, 1 de abril de 1989), uno de los más impactantes premios Pulitzer de los últimos años. Pues su importancia radica en que las fotografías

convirtieron esos momentos (instantes temporales) en decisivos.

Pero quizá el ejemplo que mejor clarifique nuestra personal posición sobre el "momento decisivo" se puede observar en las figuras 114 y 114 bis (*EL PAIS* y *El Mundo*, de 2 de mayo de 1992, respectivamente). Ambas reproducen fotografías del momento de la dramática muerte del banderillero Manuel Montoliú, ocurrida el primero de mayo pasado en la Plaza de la Maestranza de Sevilla. Entre el momento de disparar la primera -firmada por el fotógrafo Pérez Cabo- y el instante en que se toma la segunda -firmada por la agencia *Efe*- no han transcurrido más que algunas centésimas de segundo. Sin embargo, ambas fotografías merecieron las primeras páginas de sus respectivos diarios; ambas consiguen un impacto visual e informativo importante; y ambas logran transmitir al lector la terrible tragedia vivida durante la lidia de un toro llamado Cabatisto. Sólo posteriormente, quizá en el jurado de un premio nacional sobre fotografía taurina, alguien podrá decidir -subjetivamente- cuál de ellas es merecedora de mayor elogio. Mientras tanto, las dos deben ser consideradas el "momento decisivo" de esa información.



REUTER

SALIENDO DEL INFIERNO DE EL PAVON. Acompañada de miembros de la Cruz Roja, una mujer, en cuyo rostro se refleja la terrible situación vivida durante cuatro días, abandona el penal guatemalteco de El Pavón, donde cerca de 600 rehenes fueron retenidos por los presos para reivindicar una serie de mejoras. La tensa situación se prolongó hasta que los internos llegaron a un acuerdo, en la madrugada de ayer, con las autoridades, en el que se comtempla la rendición de los amotinados y la puesta en libertad de los retenidos. El pacto firmado por el ministro de Interior, Roberto Valle Valdizán, y tres cabecillas de los amotinados, contempla un cambio de las autoridades del penal, mejoras en las condiciones de vida de otros centros penitenciarios y el compromiso de que no habrá represalias.

FIGURA 108

Ayer, en Túnez

Arafat, proclamado como presidente del Estado de Palestina

María Suh/Efe/D-16

TUNEZ.—El Consejo Central Palestino eligió ayer en Túnez al líder de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), *Yasser Arafat*, como primer presidente del Estado Arabe de Palestina.

La proclamación de *Arafat* tiene como objetivo fortalecer y ampliar el reconocimiento del Estado Arabe de Palestina, constituido el pasado 15 de noviembre en Argel.

El consenso alcanzado por los 70 miembros del Consejo Central Palestino ha servido para ratificar la propuesta presentada por el comité ejecutivo de la OLP.

Fuentes diplomáticas occidentales consultadas en Túnez expresaron su sorpresa por el nombramiento de *Arafat*, que, dijeron, *«complica la situación en el entramado de relaciones diplomáticas internacionales, ya que cualquier jefe de Estado que reciba ahora a Arafat estará reconociendo implícitamente el Estado palestino»*.

El nombramiento de *Yasser Arafat «no tiene ningún significado lógico. Son tonterías»*, declaró el portavoz del primer ministro israelí, *Isaac Shamir*.

«No vemos necesidad de reac-



Una rehén corre hacia la libertad, antes de comenzar el asalto a la prisión filipina. AP

Una misionera, que fue violada, y un niño, entre las víctimas

Dieciséis presos y cinco rehenes muertos al asaltar la Policía una cárcel filipina

MANILA.—Veintiuna personas murieron al tomar ayer por asalto la Policía filipina una cárcel situada en la ciudad sureña de Davao, donde un grupo armado de reclusos se amotinó el pasado domingo reteniendo consigo a 15 civiles. Las víctimas fueron los 16 presos autores de los secuestros y cinco de los rehenes.

Las fuerzas gubernamentales comenzaron la operación de asalto con el lanzamiento de gases lacrimógenos, tras expirar un plazo de veinticuatro horas dado por las autoridades a los rebeldes para que depusieran su actitud.

Entre las víctimas mortales se encuentran una misionera episcopaliana australiana, de treinta y seis años de edad, y un niño de nueve años. Según declaró uno de los rehenes que logró escapar, la misionera y otras mujeres retenidas fueron violadas por los presos antes de que comenzase el asalto.

Los reclusos del penal de Dapecol, a unos 870 kilómetros al sur de Manila, se apoderaron el pasado domingo de cinco fusiles de asalto, que emplearon para reducir a la guardia. Posteriormente secuestraron a los civiles que participaban en un acto religioso, durante la visita semanal de los familiares de los internos.

Los reos exigieron varios vehículos para viajar con los rehenes a un lugar desconocido. Según distintas fuentes, en los primeros intercambios de disparos murió el líder de los presos amotinados, un antiguo sargento del Ejército del Aire condenado a cuarenta y cuatro años de reclusión por triple asesinato.

Pág. 10

FIGURA 109



ASSOCIATED PRESS

Crueldad imparable en Suráfrica

Un simpatizante del grupo zulú Inkata arde mientras es apaleado por un rival militante del Congreso Nacional Africano (ANC), en Soweto (Suráfrica), donde sigue extendiéndose la violencia tribal. La policía anunció ayer la puesta en marcha de la operación *puño de acero* para acabar con la sangrienta guerra callejera que se libra en las barriadas negras de Johanesburgo debido a la hostilidad entre Inkata, integrado en su mayoría por zulúes, y el Congreso Nacional Africano, la principal organización contra el *apartheid*, que dirige Nelson Mandela. Éste pidió el viernes que el Gobierno dirigido por la minoría blanca actúe enérgicamente. **Página 7**

FIGURA 110

oce levantan el embargo contra Suráfrica, salvo la venta de armas

CE reconoce a Bosnia-Herzegovina

FÉLIX MONTEIRA, **Luxemburgo**
stros de Exteriores de la CE deci-
yer en Luxemburgo reconocer a
lerzegovina, pero no a Macedonia,
pública ex yugoslava que había so-
licitado el reconocimiento internacional de su independencia y soberanía. Macedonia seguirá a la espera de que se alcance un compromiso para que Grecia levante el veto. El reconocimiento entrará en vigor hoy para "actuar en coordinación con Estados Unidos, que reconocerá a la vez a Eslovenia y Croacia, y algún otro país europeo amigo", manifestó el ministro español, Francisco Fernández Ordóñez.



MIKE PERSSON (EPA)

Un militar responde al fuego de un francotirador, ayer en Sarajevo, mientras los civiles se protegen de los disparos.

:o de un día obedece
a no hacer coincidir
sión con el aniversario
'asión alemana en Yu-
, el 6 de abril de 1941.
:e aprobaron también
amiento de las sancio-
ómicas a Serbia, la úni-
; repúblicas yugoslavas
se le aplicaba el castigo
por la CE para todas
o 8 de noviembre, pero
:vantado al resto. La
ción de la ayuda finan-
el restablecimiento de
:rencias comerciales se
a vez que las autorida-
unitarias negocien las
nes con Serbia.
inistro de Asuntos Ex-
alemán, Hans-Dietrich
:r, expresó esas condi-
que exigen reanudar los
s de paz con la CE, res-
las comunicaciones aé-
otras repúblicas ex yu-
s y poner fin a la aplica-
las leyes yugoslavas en
ones ocupadas por el
federal en Croacia.
:econocimiento de Bos-
:zegovina fue aprobado

FIGURA 111



PERE TORDERA

Imagen del atentado cometido por ETA en Vic (Barcelona) el 29 de mayo de 1991, que le ha valido a su autor el premio Ortega y Gasset.

El jurado reconoce la crónica de guerra y la fotografía de un atentado de ETA

Manuel Leguineche y Pere Tordera, premios Ortega y Gasset de periodismo

FIGURA 112



RON OLSHWANGER

Un Pulitzer para la vida. Un bombero de la ciudad estadounidense de Saint Louis trata de reanimar, mediante la técnica *boca a boca*, a un niño de dos años recién rescatado de un incendio. La instantánea, captada entre los gases del siniestro, ha sido galardonada con el último Premio Pulitzer de fotografía. Estas distinciones, consideradas como los *oscars* del periodismo e instituidas en memoria del periodista y editor Joseph Pulitzer, fueron falladas en la noche del pasado jueves. El reportero gráfico independiente Ron Olshwanger publicó el 31 de diciembre de 1988 esta fotografía en el diario *St. Louis Post-Dispatch*.

Página 24

FIGURA 113



PÉREZ CABO

El banderillero Manolo Montoliú, en el momento de recibir la cornada que le causó la muerte, ante el gesto desesperado de uno de sus compañeros de cuadrilla.

Muerte en la Maestranza

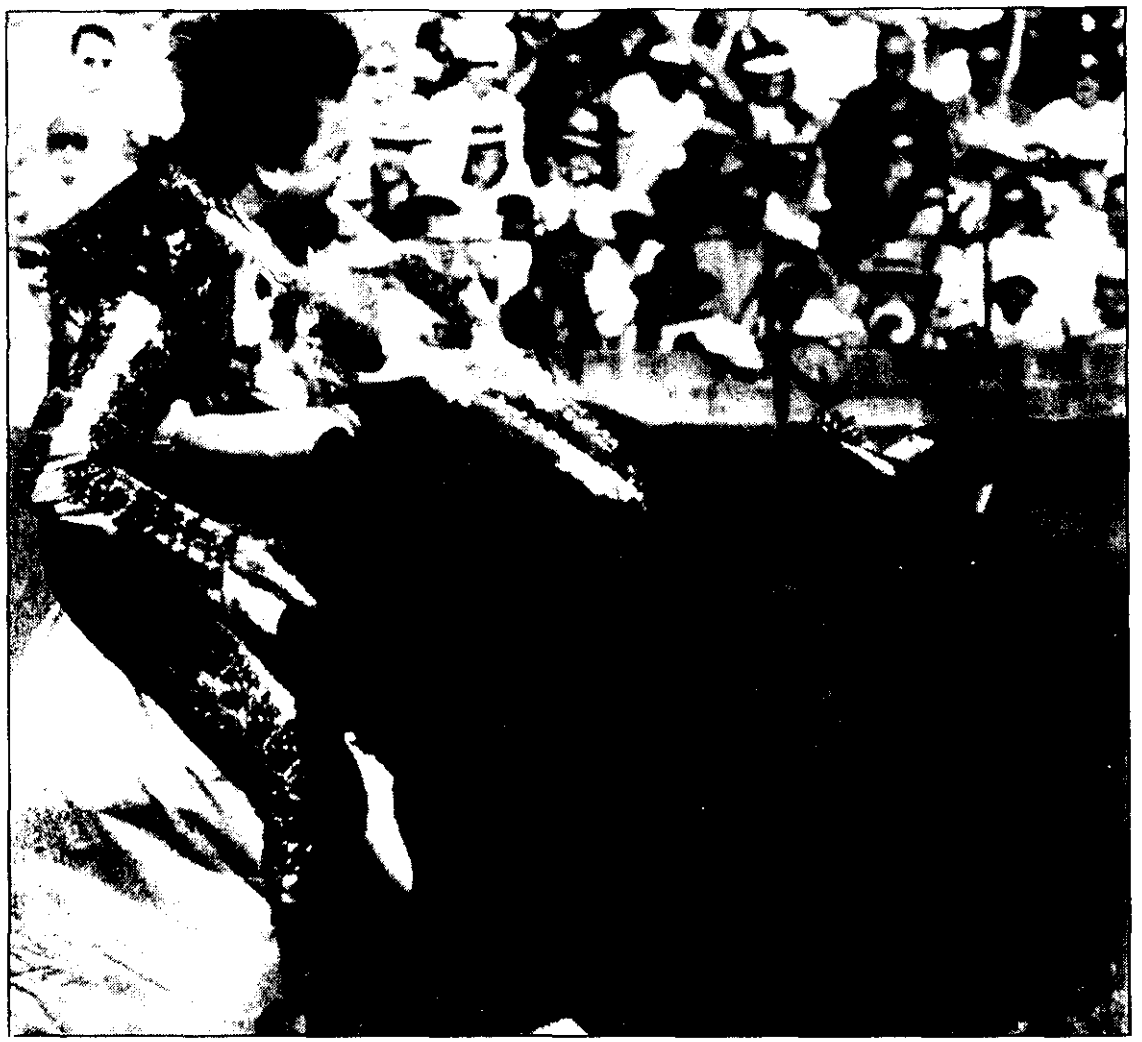
El toro 'Cabatisto' rompió el corazón del banderillero Manolo Montoliú

JOAQUÍN VIDAL, **Sevilla**

El banderillero Manuel Calvo Bonichón, *Manolo Montoliú*, de 38 años, murió ayer en la enfermería de la Maestranza de Sevilla como consecuencia de las cornadas que le produjo el primer toro cuando acababa de prenderle un par de banderillas. El percance se produjo alrededor de las 18.40. En el momento de ejecutar la suerte, el toro *Cabatisto* hundió el pitón en un costado del torero, y seguidamente, sin que hubiera llegado a caer al suelo, le estuvo pegando cornadas en el abdomen, el pecho y las axilas. Cuando el toro dejó de cornear y acudió al quite que hacían los diestros y sus cuadrillas, Montoliú cayó al suelo sangrando copiosamente por las heridas y por la boca. El toro le había partido el corazón y los pulmones. Sus compañeros se lo llevaron a la enfermería, y en el ruedo quedó un gran charco de sangre. El infortunado torero llegó al quirófano desangrado y prácticamente muerto.

Pasa a la **página 28**

Más información en la **última página**



Momento de la mortal cogida en el que «Cabatisto» empitona a Manolo Montoliú. / EFE

La fatal cogida en la decimotercera de Feria estremeció La Maestranza

El banderillero Montoliú muere en el acto al recibir una cornada en pleno corazón

JAVIER VILLAN

ENVIADO ESPECIAL

SEVILLA. — En el primer toro de la tarde, al prender un par de banderillas, Manuel Montoliú *fue corneado mortalmente*. Apenas llevábamos ocho minutos de corrida y eran las siete menos veinte de la tarde. A las siete, aproximadamente, corrió la voz de que Montoliú había muerto. *Fue la confirmación de una sombría sensación premonitoria.* La cornada y la posterior carrera en brazos tenían todas las trazas de una tragedia consumada.

(Sigue en página 44)

FIGURA 114 bis

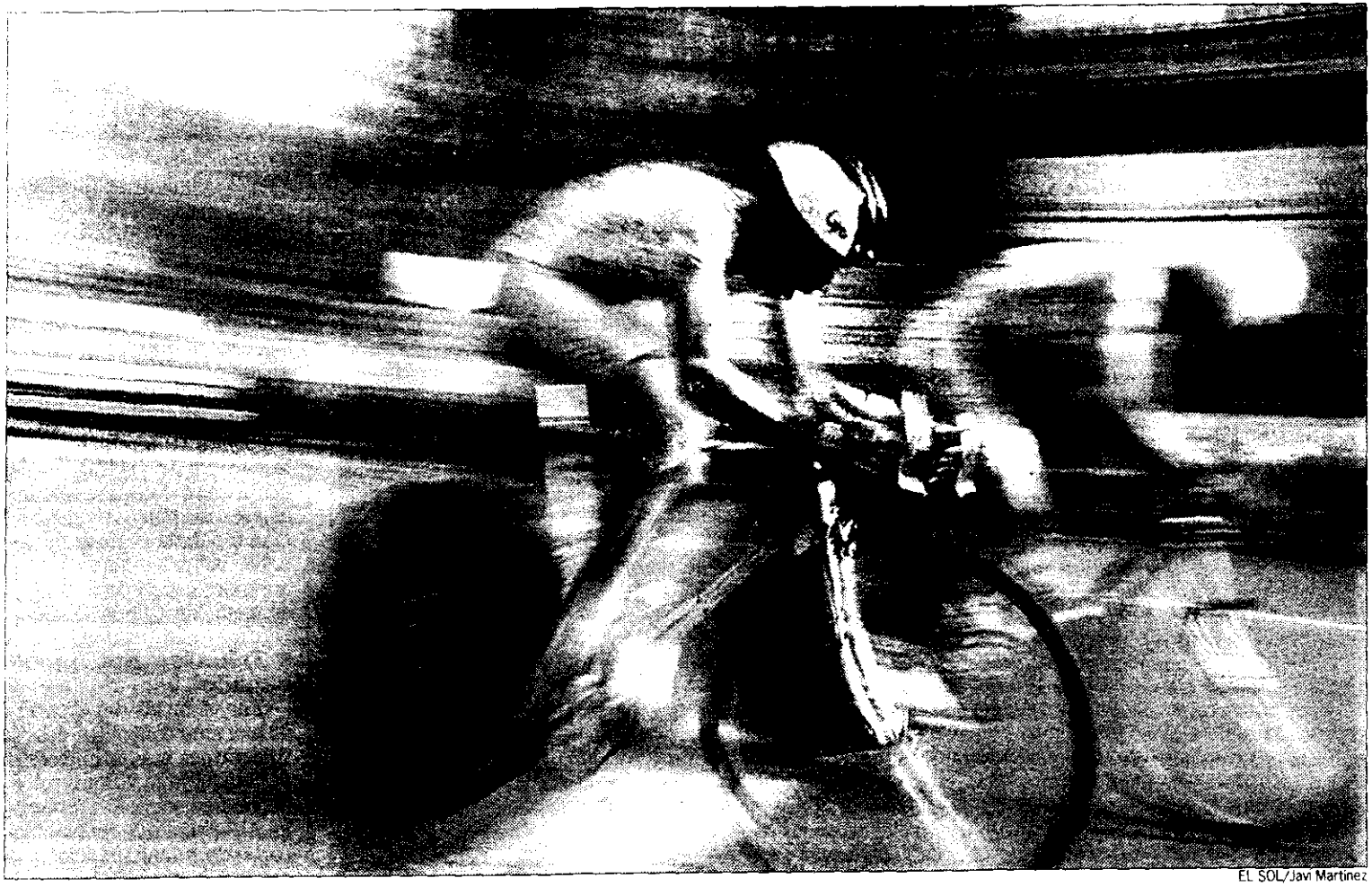
Aunque hasta ahora hemos analizado fotografías que congelan el instante, es necesario tener en cuenta que la decisión del fotógrafo sobre la velocidad de obturación de su cámara es otro factor crucial en la creación de significación fotográfica e informativa. La utilización de velocidades muy altas (por encima de 1/500 de segundo) permitirá -en cualquier circunstancia que se pueda presentar, incluso en el deporte- la congelación del movimiento real: esto es, la instantánea. Por el contrario, la elección de velocidades de obturación más bajas (por debajo de 1/50 de segundo), facilitará el efecto que llamamos "foto movida". En ambos casos, la elección del fotógrafo condicionará la lectura de la fotografía y, también en ambos casos, la realidad quedará deformada, pues nuestro sistema óptico no puede captar en la realidad esos efectos visuales. Sólo la fotografía nos ha permitido, como vimos en el capítulo VI, poder "ver" la congelación del movimiento o el halo de la "realidad desenfocada por el movimiento".

Veamos entonces dos ejemplos de utilización de la baja velocidad de obturación con interés significativos distintos:

En un caso, el de la fotografía de la figura 115 (diario *El Sol*, 4 de febrero de 1992), el fotógrafo ha utilizado este efecto con un criterio puramente estético, para llamar la atención del lector sobre la belleza del deporte de la bicicleta. Y el efecto es válido pues no suele ser habitual su utilización en la prensa diaria.

En el otro, el de la fotografía de la figura 116 (diario *Liberation*, enero de 1991), la utilización de este efecto es más enfática, pues se ha realizado para otorgar mayor dramatismo y acción a la manifestación contra la guerra del Golfo Pérsico celebrada en París. Como en el caso del ya analizado código de la falta de calidad, la foto movida suele utilizarse para reforzar el "verismo" en la lectura de las fotografías de acción.

CICLISMO: *Kelme se federa en Colombia, Wigarma desaparece y CHCS no llega a nacer*



EL SOL/Javi Martínez

Los ciclistas españoles tenfrán más dificultades para encontrar trabajo a partir de este año.

La crisis española empieza en el 92

Induráin es la estrella de la Vuelta a Andalucía que comienza hoy

EFE–CHICLANA DE LA FRONTERA (CADIZ)

Miguel Induráin, último vencedor del Tour y considerado como el ciclista de moda del pelotón, es la estrella de la Vuelta a Andalucía que comienza hoy en Chiclana y termina el día 9 en Granada.

Como en otras ediciones, la primera carrera por etapas del calendario profesional europeo cuenta con numerosas figuras españolas (Echave, Gastón, Chozas, Fuerte y Miguel Angel Martínez, entre otros) y extranjeras (el colombiano Fabio Parra, el soviético Konychev, el mexicano Raúl Alcalá o el italiano Fondriest).

Vienen a rodarse

La mayoría de estos ilustres vienen con la única intención de rodarse y hacer kilómetros. El resto acude con planteamientos diferentes, ya que es consciente de sus limitaciones.

Está confirmada la participación de ocho equipos españoles - Wigarma está a la espera de los avales y CHCS no fue admitido por los organizadores y

FIGURA 115

PARIS ET BERLIN SONT LES DEUX VILLES OU LE

De Bastille à l'Elysée, le défilé pour la paix

La manifestation de samedi a rassemblé plusieurs dizaines de milliers de personnes, où prédominaient les remportaient nettement moins de succès. Plus antiguerre du Golfe que pacifiste, la foule a clamé sous

Combien ? Beaucoup, c'est sûr. 40000, dit la police. 200000 affirment les organisateurs. Plusieurs dizaines de milliers en tout cas à protester dans les rues de Paris, samedi après-midi, contre la guerre – la « Busherie », jure-t-on – qui menace dans le Golfe. Denis Langlois, avocat et écrivain, l'un des signataires de « l'Appel des 75 » à l'origine de cette initiative, exulte : « On ne s'attendait pas à un tel succès. C'est bien la preuve qu'une majorité des Français est opposée à la guerre et le président de la République sera obligé d'en tenir compte. »

Deux pas derrière lui, décontracté et souriant, Georges Marchais. La manifestation s'est ébranlée depuis une heure environ et, à ce moment, le secrétaire général du PCF symbolise parfaitement l'attitude de son parti. Présent, mais pas trop même. Ses troupes composent l'immense majorité du cortège, des « Chômeurs de la galère » à l'Union des retraités et personnes âgées de Seine-Saint-Denis, en passant par le « Mouvement de la paix, section de Bondy ». Elles assurent toute la logistique : service d'ordre, sono, badges « Quelle connerie la guerre », signés Prévert, vendus 5 francs sur 10 francs la... Pourtant, malgré tous ces signes de reconnaissance, les communistes affichent une modestie inhabituelle. Le préposé au micro des Jeunesses communistes chauffe ses troupes avec des mots soigneusement œcuméniques.



Jean-Christian Bourcart/Rapho

Des anciens combattants aux lycéens idéalistes, la manifestation a offert un éventail de tous ceux qui refusent la guerre.

FIGURA 116

9.2.3.5.1.-El método de la saturación.

Otro de los mitos del "instante decisivo" se debe a la oportunidad de la instantánea. ¿Cómo es posible estar allí y disparar la cámara en el momento oportuno?, es una pregunta típica del profano. Pero, cuando se observa al fotógrafo en acción y se le ve disparar cientos de fotografías de un mismo hecho, el mito se convierte en desprecio: ¡entre tantas, es fácil conseguir alguna buena!. La paradoja es evidente. En efecto, la casualidad o el azar han sido siempre buenos consejeros del reportero gráfico; pero no son los únicos ni quizá los mejores: *"La oportunidad viene como el caracol, pero se va como el rayo"* [21].

La captura del instante decisivo requiere dosis de paciencia, sentido informativo, acecho, pesquisas y sobre todo intuición. Cierto es que el azar y los que los reporteros han llamado el "método de la saturación" ("siempre es mejor cien negativos de más que uno de menos") son imprescindibles. El azar, porque la mayoría de la veces el propio fotógrafo no sabe que en su cámara ya está la mejor imagen y continúa trabajando a la búsqueda quizá de otra mejor; el método de la saturación y la utilización del moderno motor que impide que se pierda tiempo en hacer pasar la película, porque probablemente la oportunidad esté en el siguiente disparo.

En cualquier caso, como señalaba Don Robinson: *"Disparo una instantánea, después otra y otra, tratando de mejorar cada fotografía. Puedo estar buscando una cierta expresión o gesto, o esperando que suceda algo. Puedo conseguir algo inusual, pero en la siguiente fotografía quizá pueda conseguir algo mejor"* [22]. Sólo con este sistema de trabajo se puede encontrar el fotógrafo, al revelar sus fotografías, con documentos que ni él mismo hubiera sospechado que existían y que, por supuesto, nadie había visto en la realidad.

Un sólo ejemplo será lo suficientemente significativo para concluir con este aspecto

---

[21] Anders Engman: *Hasseblad: reportaje*. Folleto publicitario de la casa Hasseblad. Victor Hasseblad Aktiebolag. Göteborg, 1970. (Edición en castellano).

[22] Citado por Guillermo Armengol: apuntes de clase.

del método de la saturación: la fotografía que Carlos Monge publicó en *Diario 16*, el 15 de diciembre de 1986 (figura 117: reproducimos la página del día siguiente -16 de diciembre-, donde se vuelve a publicar la misma fotografía, para tener así constancia de la polémica informativa que suscitó). El propio autor de la fotografía, que utilizó un objetivo de 300 mm. y usaba cámara con motor, comentaba posteriormente: *"Yo tenía la portería a mi derecha. Butragueño venía perseguido por tres jugadores y forcejeando con uno de ellos. Disparé por la jugada en sí, no porque apreciara que a Butrageño se le subía el pantalón. Sólo vi el resultado cuando revelé el carrete"* [23].

[23] Carlos Monge, en declaraciones a diario *EL PAIS*, 16 de diciembre de 1986.

El delantero madridista se tomó con filosofía el ser protagonista de la jornada

Butragueño: «Era una jugada peligrosa y el fotógrafo tuvo suerte. No estoy enfadado»

Enrique Gozalo/D-16

MADRID.—*Emilio Butragueño* llegó ayer al vestuario de la Ciudad Deportiva preocupado por su lesión. No había visto la foto en donde aparecen sus «*vergüenzas*» publicada en Diario 16 y fueron sus compañeros los que le comentaron que su retrato era el tema del día en la capital de España.

Se quedó pensativo y sin darle mucha importancia al tema se fue al centro médico para que los doctores del Real Madrid comprobasen el hematoma de su rodilla izquierda. Bajó convencido de sus pocas posibilidades de alinearse mañana ante el Murcia. Y, en ese instante, el compañero de la Cadena SER, *José Ramón de la Morena*, le mostró el periódico.

Butragueño puso cara de circunstancias al verse de tal guisa, pero lo encajó bien. «*Que voy hacer, he tenido mala suerte. Hombre, no creo que la foto me beneficie mucho. Quiero decir que no es muy estética, pero el fotógrafo no tiene nada de culpa.*»

El delantero madridista explica cómo se produjeron las circunstancias que terminaron con sus «*vergüenzas*» al descubierto. «*Fue una jugada peligrosa y el fotógrafo tuvo la suerte de captarla. Creo que él sacó la foto por la jugada y el posible penalty. Luego se dio cuenta de lo que aparecía allí.*»

El jugador no quiere pronunciarse sobre la conveniencia o no de su publicación. Razona en voz alta. «*A lo mejor no lo hubiese hecho. Lo digo porque soy yo el personaje en este caso y ya os digo que con el fotógrafo no estoy nada molesto y con el periódico no sé, no sé. Yo quizá tampoco la hubiese sacado.*»



GAJES DEL OFICIO. *Emilio Butragueño* aceptó con filosofía y resignación el ser centro informativo de la jornada de ayer. La foto publicada en Diario 16 y que hoy reproducimos no le hizo mucha gracia, pero acepta que eran gajes del oficio. Reconoce que el fotógrafo tuvo suerte y manifiesta que no está enfadado.

Butragueño, en un arranque de sinceridad, asegura que «*para molestarse, tampoco. He tenido mala suerte y en paz*». La curiosidad de los periodistas por si llevaba «*slip*» debajo del pantalón la aclara rápidamente el interesado. «*Si lo llevaba. Si os fijáis, cuando arranco me agarran, se vio perfectamente en televisión. No se me rompe el "slip", lo que pasa es que tengo la mala fortuna de que, bueno... Se salió, no.*»

A lo largo de la entrevista, *Butragueño* repite con insistencia dos palabras, mala suerte. Para él es una circunstancia que no le agrada mucho, pero reconoce que son gajes del oficio. Cuando se le comenta que la próxima vez a lo mejor aparece desnudo en alguna publicación, asevera que eso no es posible. «*Esto ha sido en mi trabajo y por mala suerte. C[illegible] cosa sería en mi [illegible] más grave.*»

Los compañeros de *Emilio Butragueño* al ver la instantánea en Diario 16 sonrieron. Hubo carcajadas y opiniones para todos los gustos. «*Qué mala leche tenéis. Vaya pasada. Eso no se hace.*»

En las altas esferas del Real Madrid también se habló de la foto de Diario 16. El presidente, *Ramón Mendoza*, lo comentó con sus directivos y el gerente, *Manuel Fernández Trigo*. Quería saber todas las circunstancias que se dieron para que su jugador mejor pagado fuera fotografiado de tal modo. En la boda de *Juanito* fue comentario general.

Leo Beenhakker se sonrió cuando dos miembros de la Policía Nacional se le acercaron con el periódico en la mano para «*enseñarle las «vergüenzas»*» de su delantero centro. El entrenador madridista, con mentalidad holandesa, se olvidó por un momento de los pañuelos blancos en su contra y soltó una carcajada.

9.2.3.5.2.-La ambigüedad del instante decisivo.

No quisiéramos dar por concluido este epígrafe sobre el instante decisivo sin dejar planteadas nuestra posición crítica frente a la ambigüedad de ese concepto. Sobre todo cuando ciertas fotografías recientes, algunas ya casi legendarias y con muchos premios (figuras 118, 119 y 120), en principio auténticos paradigmas de la fotografía periodística, levantan -en nuestra opinión- serias sospechas sobre su "veracidad".

Lo hacemos con tres argumentos diferentes: con el de nuestra propia experiencia de diez años de profesión, con el del punto de vista del analista de imágenes (que tiene que mantenerse en una postura critica con su objeto de estudio), y con el bagaje teórico que hemos venido desarrollando en este trabajo (ver capítulo VIII: *La falsificación de la realidad* y epígrafe 9.2.1.2.: *La reconstrucción de la realidad*). No dudamos en absoluto de la posibilidad de falsificación de la fotografía y de su capacidad de "reconstruir" realidades más o menos ficticias -ya hemos visto claros ejemplos históricos de ellos-; sin embargo, quisiéramos ser cautos en la ejemplificación, puesto que corremos el riesgo de equivocarnos y ni poseemos pruebas ni quizá sea posible obtenerlas. Por ello, debemos dejar claro que no estamos acusando de falsificación a los tres ejemplos que proponemos. Simplemente, los traemos a colación con objeto de propiciar el debate y la reflexión, pues nuestras sospechas aparecen precisamente por la "perfección" documental de estos tres "instantes decisivos": en la composición y en el gesto del sádico soldado salvadoreño (figura 118: *Diario 16*, 25 de noviembre de 1989) ; en la verosimilitud del rebelde liberiano rematando a su enemigo (figura 119); y en la belleza gestual de la joven irlandesa que grita al soldado (figura 120: *EL PAIS*, 15 de agosto de 1989). En las tres advertimos la posible complacencia del fotógrafo con los protagonistas de las fotografías, y en las tres consideramos que se puede -y se debe-, al menos, reflexionar sobre su ambigüedad como documentos "reales".

Diario 16

Año XIV - Número 4.511
Precio: 65 pesetas
Madrid, sábado 25 de noviembre 1989
Información y Prensa, S. A.

s obra de perturbados o una guerra comercial

ineral envenenada con tiende a toda España

de mimetismo que lleve a personas irresponsables a provocar las intoxicaciones. Otra causa que se investiga es una posible guerra comercial.

El aumento de casos denunciados ha provocado una especie de psicosis colectiva. Así, en La Rioja una mujer tuvo que ser internada el jueves en el hospital después de haber bebido agua mineral, que creyó estaba adulterada. Después de someterse a un reconocimiento médico, se comprobó que no sufría quemaduras y que el nivel de cloro del agua estaba dentro de los límites permitidos.

También los propietarios de supermercados se muestran preocupados por la disminución de ventas que esta adulteración está provocando. **Págs. 5 y 6**

Dubcek encabeza las protestas en Praga

La presión popular hace dimitir a Milos Jakes, líder comunista checo



Ander Landaburu/D-16
Enviado Especial

PRAGA.—El *número uno* del Partido Comunista de Checoslovaquia, *Milos Jakes*, dimitió ayer por la noche y fue secundado por todos los miembros del Buró Político y del secretariado del comité central, «*para que sea elegido una nueva dirección que contribuya a la realización del proceso de democratización de forma más enérgica*», anunció el propio *Jakes* a la agencia oficial CTK.

Pocas horas antes de que el denostado jefe del partido y sus co-

(Sigue en pág. 17) ●●●



GERVASIO SANCHEZ/ESPECIAL PARA D-16

SADISMO EN EL SALVADOR. Los encarnizados combates que enfrentan al Ejército y la guerrilla salvadoreña han dejado mella psicológica entre los dos enemigos. El enviado especial de D-16 pudo asistir a una macabra demostración de sadismo en las calles de San Salvador. Un paracaidista del Ejército remataba con saña el cadáver de un rebelde, al que asestó repetidas puñaladas y cortó las dos orejas, mostrándolas en pose «heroica» ante los atónitos presentes. Barbaries como la de la fotografía han sido cometidas por ambos bandos en una guerra que ha adquirido tintes dantescos. El presidente Alfredo Cristiani rechazó ayer el alto el fuego propuesto por la guerrilla y dijo que no habrá negociación mientras los rebeldes no entreguen las armas. **Pág. 20**

FIGURA 118



REUTER

Intervención militar africana en Liberia

Mientras en Monrovia se suceden las represalias de uno y otro bando, los siete países miembros del comité mediador del Consejo Económico del África Occidental —Nigeria, Ghana, Gambia, Malí, Togo, Guinea-Conakry y Sierra Leona— acordaron ayer en Banjul, capital de Gambia, el envío de una fuerza militar a Liberia con el fin de acabar con una terrible guerra civil que se prolonga desde hace siete meses. En la foto, un rebelde remata en el suelo a un soldado leal al presidente Samuel Doe. Los dirigentes de los países africanos estudian ahora cómo poner en práctica la intervención, a la que se ha opuesto la guerrilla liberiana del Frente Patriótico Nacional (FPN). El FPN desplegó ayer numerosas fuerzas a lo largo de la frontera con Sierra Leona, en cuya capital, Freetown, se concentran unidades de la marina de Nigeria, que debería liderar la operación. **Página 6**

FIGURA 119

EL PAIS

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA

MARTES

ión, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / (91) 754 38 00 / Precio: 65 pesetas / Año XIV. Número 4.504

se sitúa en el 7,4%

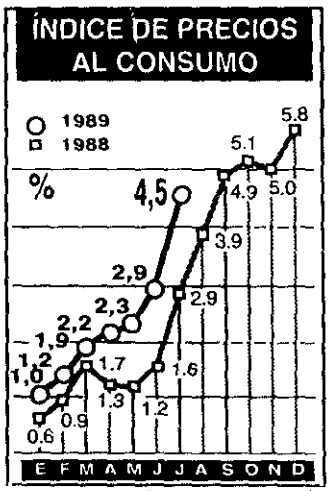
subieron un 1,6% en julio, cimiento desde 1986

e julio fue del 1,6%, la tasa más alta a la inflación acumulada en los siete ó, mientras que la tasa interanual se ento de la inflación obedece, funda- ecios de los alimentos no elaborados lo que se ha mantenido constante la a permitido al Ministerio de Econo- rte repunte inflacionista.

Ejecutivo en su lucha contra la inflación. En su opinión, el 1,6% de incremento registrado en julio agrava los desequilibrios de la economía española y aumenta el diferencial de inflación de España con los países de nuestro entorno.

Página 27

Editorial en la **página 6**



Botha cede a De la presidencia sur tras enfrentarse c

El presidente surafricano, Pieter Botha, presentó ayer su renuncia tras perder la batalla que en los *últimos días ha librado con el nuevo líder del gubernamental* Partido Nacional (PN), Frederik de Klerk, quien con toda probabilidad será confirmado como nuevo jefe del Estado del *apartheid* en las elecciones del 6 de septiembre.

Botha mostró su irritación, el pasado viernes, por no haber sido informado de la visita que De Klerk y el ministro de Exteriores, Roelof *Pik* Botha, tienen previsto efectuar a Zambia el próximo día 28. Tanto el PN como el Gobierno tomaron partido a favor de De Klerk, de 53 años, lo de Botha El pre tiva su r todo apo juraría F dente en micios d según to drá confi La an fleja en mo men pués de fuerzos el Gobi nuestro por mini nete".



REUTER

Belfast, la ira encañonada. Una joven grita indignada a un soldado británico en Belfast al cumplirse, ayer, 20 años del envío de tropas británicas a Irlanda del Norte. El aniversario estuvo marcado por manifestaciones de protesta de grupos católicos y protestantes, por separado, y por esporádicos incidentes de violencia (como el incendio de dos autobuses y un camión) en los que las fuerzas de seguridad utilizaron balas de plástico. Dichas fuerzas se mantuvieron en estado de máxima alerta en previsión de un eventual atentado del IRA, que no se produjo.

HOY,

Simp prov la cer en Sa Página

Cae un Embaj Página

El prim renunci Página

35 jóve heridos un aut Página

Suquía en la n los gas Página

Dos fu

FIGURA 120

9.2.4.-Manipulación técnica.

Acabada la fase del proceso en la que interviene el fotógrafo, la imagen pasa a ser controlada por el equipo técnico de laboratorio. Aquí es donde son posibles -aunque poco habituales- las manipulaciones de las que hablamos con profusión en el capítulo VIII. Por ello, no reiteraremos lo ya expuesto. Simplemente quisiéramos dejar constancia de algún ejemplo de utilización de esas posibles manipulaciones y falsificaciones en la prensa española.

Dos ejemplos pueden ser suficientes por su significación e importancia. En el primero (figura 121: diario *EL PAIS*, de 8 de julio de 1989) se denuncia la manipulación *"impresentable e imperdonable"* (según las propias palabras del diputado denunciante, Joseba Azkarraga) que sufrió una fotografía de la agencia *Efe*, en su paso por la redacción del diario *ABC*. Al parecer y según las pruebas gráficas aportadas, la misma fotografía de la agencia *Efe*, que fue reproducida por otros diarios y que originalmente incluía cuatro banderas vascas, había perdido esas banderas en su publicación en la portada del diario *ABC*.

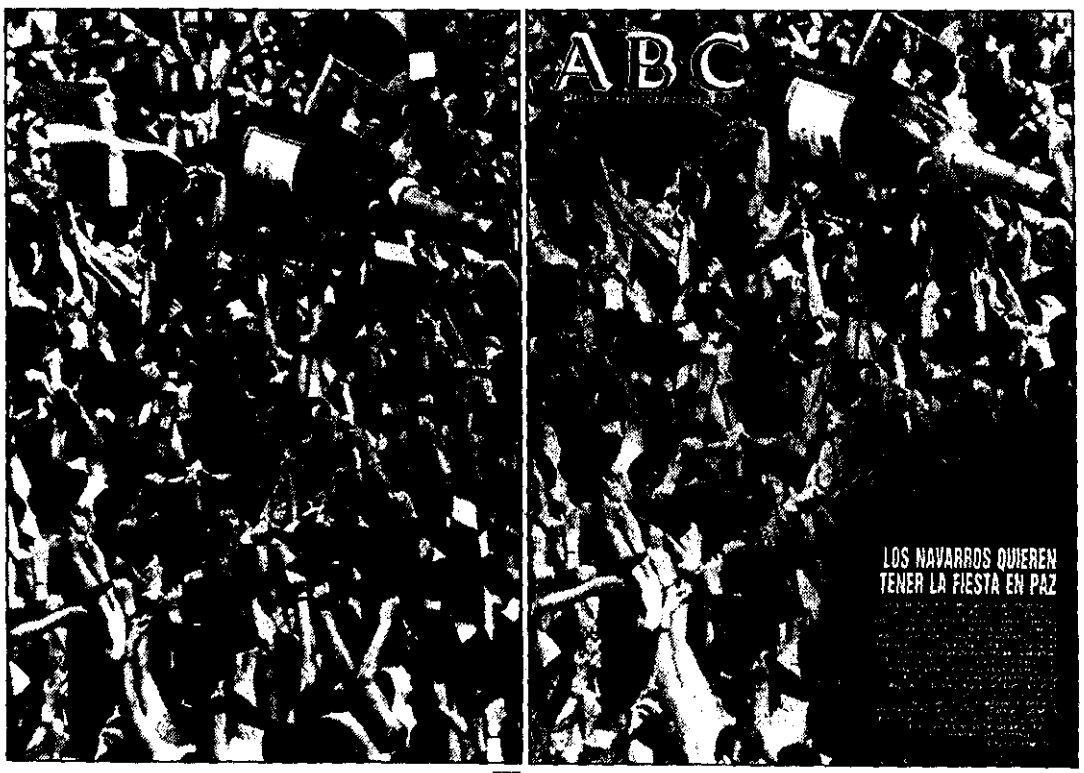
En segundo ejemplo es similar. Se trata de una denuncia del *Diario 16* sobre la distribución de una fotografía de la agencia *Efe*, que supuestamente ha sido manipulada para que no aparezca el logotipo del diario denunciante. *Diario 16*, que reprodujo esa fotografía en su primera página del día 28 de enero de 1991 (ver figura 122), comentaba en su interior lo siguiente: *"La agencia Efe distribuyó ayer una fotografía tomada en la corbeta Vencedora (...) Alguien, por desconocidas razones pero en todo caso absurdas e inadmisibles, ha eliminado el titulo (...) La agencia Efe ha asegurado a este periódico que la manipulación de la foto no fue realizada en su redacción de Madrid. ¿Quién fue entonces el censor? ¿Un mando militar, rebosante de celo?..."*

n 45 minutos de retraso

ıcendia la caseta de las Juventudes ɔn las fiestas de San Fermín

:, Pamplona las Juventu- ıltaron con- ıtánea de vi- oles irritan-

tes en los sucesos acaecidos hacia las cuatro de la madrugada de ayer, jueves 7 de julio. Un grupo indeterminado de jóvenes atacó con botellas incendiarias la barraca que las Juventudes Socialistas habían instalado en el mismo terreno público donde están ubicadas otras 20 barracas pertenecientes en su mayoría a partidos y colectivos de la izquierda *abertzale*, instaladas con motivo de los *sanfermines*.



EFE

Banderas ausentes. El diputado de Eusko Alkartasuna (EA) Joseba Azkarraga ha criticado como "una manipulación impresentable e imperdonable" la foto publicada ayer por el diario *Abc* en su portada, donde no se veían las *ikurriñas* que ondearon durante el *chupinazo* de San Fermín. Un redactor jefe de *Abc*, Carlos Maribona, reconoció que la fotografía fue distribuida por Efe, aunque no aparece firmada. La foto repartida por la agencia estatal incluía, en ese mismo corte, cuatro banderas vascas (dos junto a la botella y dos en el ángulo inferior derecho) que no fueron reproducidas en el citado diario. El presidente de Efe, Alfonso S. Palomares, declaró ayer: "Éste es un problema bilateral entre nosotros y un cliente, y lo solucionaremos en privado".

drid Diario 16

UU bombardea una terminal kuwaití para evitar los vertidos • 3
ados en Irán • La guerra continuará aunque Sadam abandone Kuw

reitera que no hace doble juego
esponderá a Iraq si es atacada...

por
Tur-
iolfo
iesto
, en
iom-
país
aquí.
r un
res-
tam-
canas
n su

doble
ame-
iestro
emos
l.
crean-
en el

recto

is
e un
con
iico
aba
res
in

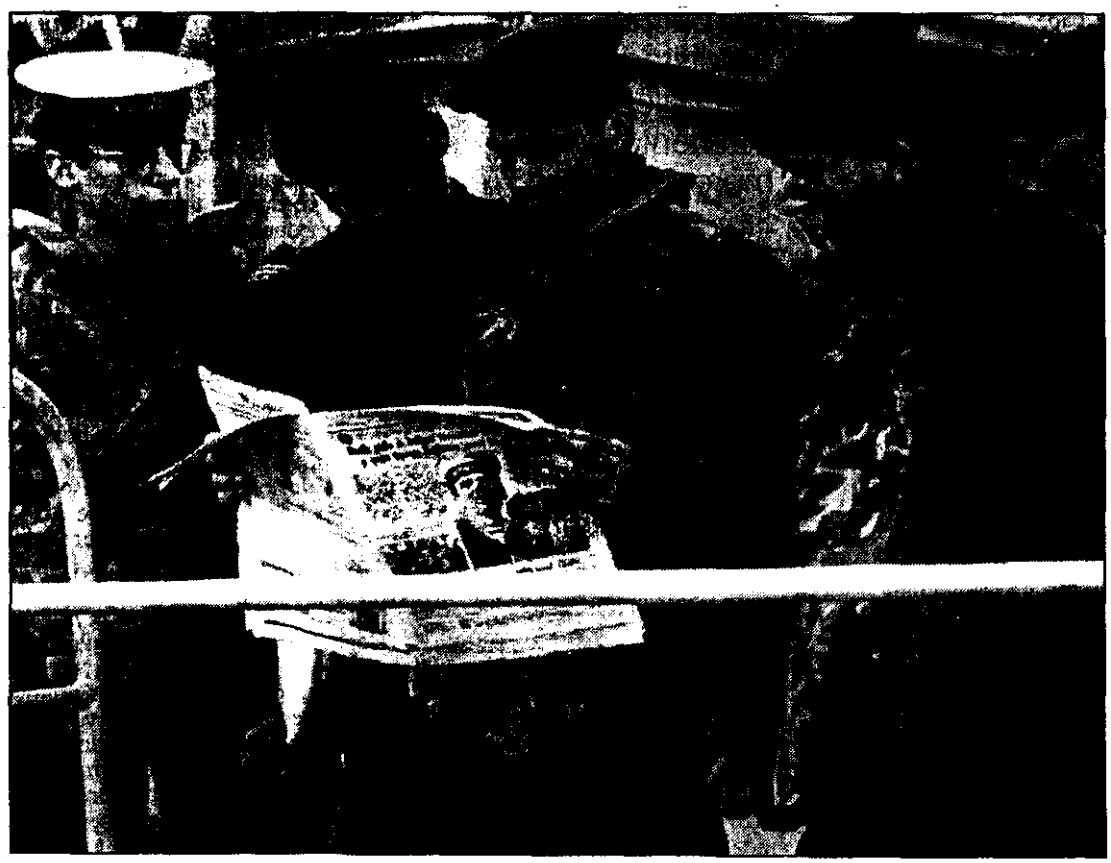
in
e un
ifo»

seno de la OTAN por la actitud ambigua que mantienen algunos países sobre qué harían en caso de un ataque iraquí contra su aliado otomano en la Organización. Y una postura que ha recibido enormes críticas por parte de varios países de los mundos árabe y musulmán.

Ayer, sin ir más lejos, el líder libio Gadafi amenazaba a Turquía por llevar el conflicto hacia la «tercera guerra mundial» si abre un segundo frente contra Sadam. Gadafi invitó al pueblo turco a que presione para que se cierren las bases norteamericanas en su territorio.

Un pueblo del que se tienen enormes dudas, cuando no evidentes certidumbres, sobre dónde está su corazón en este conflicto.

(Sigue en pág. 5) ●●●



EFE

Un ejemplar censurado de Diario 16 Los tres buques españoles que van a relevar en la zona del Golfo a las otras tres unidades de la Armada zarparon ayer con rumbo a Port Said (Egipto) desde el puerto cretense de Suda. En la imagen, unos marineros de la corbeta española «Vencedora» leen con atención un ejemplar de Diario 16 del que alguien ha eliminado el título. Pág. 4

9.2.5.-Mediación informativa.

Una vez que el material gráfico impresionado y revelado llega a la redacción, comienza la fase de "mediación informativa". Como ya vimos, lo habitual es que en esta fase del proceso intervenga el aparato informativo, que está estructurado por secciones independientes. Así, cada uno de los departamentos que conforman la redacción del periódico dispondrá habitualmente de un amplio número de imágenes de los diversos acontecimientos de los que debe informar. En el caso de que la cobertura de los hechos se haya realizado por un fotógrafo de plantilla, pues éste aportará un número de imágenes grande para asegurar cualquier posibilidad de elección posterior y para nutrir el archivo de la publicación. En el caso de que la cobertura haya sido realizada por una agencia, pues el editor gráfico habrá comprado o solicitado también un número mayor de fotografías por las mismas razones. Y también en el caso de que la elección se deba realizar entre imágenes de archivo, pues el servicio de documentación aportará una gran cantidad de fotografías ya realizadas o compradas anteriormente para que los redactores literarios de cada sección puedan, en colaboración con la sección de diseño, realizar la oportuna elección.

Esta proceso de mediación informativa es muy complejo y por tanto difícil de describir en todas sus fases. No obstante, siguiendo la misma metodología empleada hasta el momento, podríamos reducirla a tres pasos: la inevitable selección del material a publicar, que comprendería la elección del gesto y el reencuadre; la adjunción del texto verbal que acompañará a la fotografía (leyenda, pie de foto y titular o encabezamientos); y la definitiva puesta en página de la fotografía. Tres pasos, realizados por un equipo distinto al del departamento fotográfico del periódico, y que -como ya hemos estudiado- tendrán importantes repercusiones en la significación definitiva del mensaje gráfico.

9.2.5.1.-Selección, reencuadre y elección del gesto.

Es evidente que resulta imposible establecer una norma que generalice este conjunto de decisiones informativas que supone la selección, el reencuadre y la elección gestual de las fotografías que serán definitivamente publicadas en cada una de las diversas estructuras

informativas. Por varias razones: primero, porque en esta fase del proceso intervienen muy distintas personas (el consejo del editor gráfico, la decisión del redactor que confecciona la información, la intervención del director artístico o de los jefes de diseño, la decisión de los responsables informativos de la redacción, etc.); segundo, porque en cada una de esas decisiones o propuestas influirán tanto las rutinas profesionales de las que antes hablábamos como la orientación ideológica de cada una de esas personas y del medio en su conjunto; y tercero, porque también influyen otros factores de tipo técnico e informativo, como el espacio disponible, la estética de la composición, los valores noticia del propio acontecimiento, la calidad de las fotografías, etc. En cada caso, y podríamos decir que en cada momento concreto, la decisión última podría ser muy diferente alterando en una pequeña proporción alguno de estos factores.

Sin embargo, y conscientes del riesgo que podemos correr en este epígrafe por la gran cantidad de factores que pueden quedarse en el tintero, nos atreveremos a ejemplificar sobre algunas páginas analizadas -como hemos venido haciendo hasta ahora-, estableciendo cinco bloques de análisis: (a) la selección por la importancia del acontecimiento, por el "scoop" o por la oportunidad de la fotografía; (b) la elección de la fotografía descontextualizada, en función de la connotación ideológica que se pretende transmitir; (c) la utilización del gesto del protagonista como elemento reforzador de la información; (d) la utilización del gesto del protagonista como ridiculización del personaje público o como factor humorístico, que atrape la atención del lector; y (e) la utilización del reencuadre como enfatizador de la información.

(a) La importancia del acontecimiento o el hecho de que el medio disponga de una fotografía única ("scoop") de un suceso noticiable son motivos más que suficientes para que la selección de esa fotografía no plantea dudas, como vimos en el epígrafe 9.1. Por ello, no insistiremos más en este aspecto y sólo un ejemplo nos permitirán clarificar nuestra opinión.

En la figura 123 (*Diario 16*, 28 de junio de 1987) se advierte claramente la importancia del documento gráfico obtenido por ese periódico. Una foto de familia (recuérdese el concepto de "pose") de la Mesa Nacional de Herri Batasuna era en ese

momento, en el que se manejaba cierta esperanza de una separación entre ETA y la formación política vasca, un auténtico "scoop". En este caso, la decisión -en cuanto a selección- plantea muy pocas dudas, máxime cuando el código de la imagen familiar ("foto de boda o bautizo") refuerza la sensación de "scoop" y de foto única.



RETRATO DE FAMILIA EN IRUÑA. Los miembros de la Mesa Nacional de Herri Batasuna posaron para Diario 16 el pasado viernes, poco antes de que se reunieran en Iruña. Esta es una de las escasísimas ocasiones en la que los miembros de la Mesa Nacional de HB han aceptado fotografiarse juntos para un medio de comunicación. Informaciones recogidas por este diario apuntan a que esta organización ha hecho llegar un mensaje a ETA en que calificaba la masacre de Barcelona como «inaceptable».

FIGURA 123

(b) La descontextualización de la fotografía en función de la connotación ideológica o de la toma de postura del medio frente a los acontecimientos requeriría un mayor detenimiento en el análisis. Son muchas las ocasiones en las que el medio de comunicación ilustra determinadas informaciones con fotografías de archivo o de actualidad, obviando sin embargo el contexto de la realidad en las que fueron tomadas, en función de sus intereses ideológicos frente a la noticia. Al ser ésta una práctica muy habitual en la prensa diaria, la connotación pude fácilmente pasar desapercibida y esconderse en la capacidad referencial de la fotografía, por lo que el lector debe mantener una postura crítica en su análisis. Cuatro ejemplos pueden sernos válidos para la reflexión sobre este aspecto:

En la figura 124 se advierte como el diario *EL PAIS* ha seleccionado una curiosa fotografía de archivo para acompañar a un texto muy crítico y muy ácido sobre el golpe de estado del presidente peruano Fujimori. La elección de la fotografía no es en absoluto inocente: a la crónica personal del secuestro de su corresponsal en Lima, en la que se narran sus vicisitudes y la sensación de falta de libertades que se respira en Perú, se le añade la toma de postura del periódico con la fotografía de un presidente ridículamente "populista", bailando una danza popular.

Similar es el caso de la fotografía reproducida en la figura 125. La utilización de una foto de archivo del comisario Mariano Bandrés, en la que se tapa la cara para no ser reconocido (obtenida cinco años antes de la publicación de la noticia), refuerza subjetivamente la idea de presunción de culpabilidad que le atribuye a este policía un informe de la Guardia Civil. Pese a que en la información escrita se defiende la inocencia del comisario en el asunto descrito de vinculación al narcotráfico, la primera lectura de la información (titular y fotografía) lleva al lector a confeccionar una imagen de culpabilidad del protagonista de la información.

Curiosa resulta también la fotografía reproducida en la figura 126 (*Diario 16*, 22 de junio de 1990). Para informar de que la Familia Real será protegida en sus vacaciones de verano por una compañía de antidisturbios, el periódico utiliza una imagen de archivo en la que algunos de los policías aparecen caídos por los suelos, tras unos enfrentamientos con agricultores. Al margen de otros matices que son explicados en la información escrita

(condiciones laborales de los policías, denuncia de actuaciones polémicas, etc.), lo que parece "leerse" en la utilización de esa fotografía es que la Familia Real pudiera no estar demasiado bien protegida. Si la elección no ha sido hecha con ese criterio de connotación, la pregunta inmediata que provocaría nuestra reflexión sería: ¿no existen en el archivo del periódico otras fotos de esa compañía policial en la que no aparecieran miembros contusionados?

Reflexión similar nos provoca otra fotografía publicada en *Diario 16*, de 17 de marzo de 1992 (figura 127). Para acompañar una información sobre la tregua solicitada por el PNV a Herri Batasuna y sobre las conversaciones entre el PSOE-PSC y otras fuerzas políticas vascas, el periódico utiliza una foto de actualidad (del 15 de marzo, sólo dos días antes) del ministro Corcuera asistiendo a una corrida de toros en Valencia. Curiosamente, en la información escrita sólo se alude al ministro del Interior de pasada, para recordar que al día siguiente debería comparecer en el Congreso para hablar de esos temas. La reflexión es importante: la fotografía ha quedado -nada inocentemente- fuera de contexto y, en nuestra opinión, indica una lectura parcial de la realidad. Su utilización parece una velada denuncia al ministro por divertirse en los toros en lugar de estar activo y preocupado por los graves problemas que recoge la información escrita.

GOLPE DE ESTADO EN PERÚ

EL CORRESPONSAL DE 'EL PAÍS' CUENTA SU SECUESTRO

Viaje a las cárceles del ingeniero

GUSTAVO GORRITI, **Lima**

Eran cerca de las cuatro de la mañana del lunes 6 de abril y yo me preparaba para escribir una nota sobre el golpe de estado del *ingeniero Fujimori y el fin de la* democracia en Perú, cuando sonó el timbre de la puerta. Yo sabía que se habían producido varios arrestos de forma simultánea al discurso de Fujimori. Y además sabía que el asesor principal de Fujimori, Bladimiro *Montesinos, una persona cuyos* paralelos más cercanos son Noriega, de Panamá, y López Rega, de Argentina, buscaba la ocasión de desquitarse de una serie que publiqué sobre él en la revista *Caretas* de 1983 que le hicieron huir del país, escapando de las autoridades judiciales. Ahora, en las primeras horas de una dictadura, el desquite debe haberle parecido posible.

El timbre de la puerta volvió a sonar. Mis perros, *Cerbero*, un mastín español; y *Fimba*, una fila brasileña, ladraron con furia.

Me acerqué a la puerta y pregunté quién era. Una voz tensa y que quería parecer tranquilizadora me dijo que eran de la policía, de Seguridad del Estado, y que querían hablar conmigo un momento. Les dije que esperaran, corrí hacia el teléfono y llamé a una persona que sabía despierta *para informarle* de que la policía me llevaba, que difundiera todo lo posible la noticia.

Los timbrazos se habían convertido en patadas; y los perros, con los pelos erizados, pugnaban por salir de su encierro. Decidí mantenerlos encerrados, viendo que no era prudente resistirse.

Levanté la vista del teléfono y vi a varios individuos armados con fusiles automáticos, uno o dos, en posición de disparo. La misma persona que había hablado del otro lado de la puerta me saludó desde el otro lado de una metralleta HK con silenciador. "Queremos que nos acompañe para hablar con usted", dijo. "Tome asiento y hablamos", le contesté. Me dijo que iba a ir [illegible]



GERVASIO SANCHEZ

El presidente Fujimori improvisa una danza popular, en mayo de 1991.

FIGURA 124

El instituto armado obtuvo a cambio pruebas contra un miembro del sindicato ilegal

La Guardia Civil entregó a la policía un informe falso que vincula al comisario Baniandrés con el narcotráfico

VICTORINO R. DE AZÚA, **Bilbao**

La Guardia Civil de Guipúzcoa hizo llegar a dos policías un informe falso que vincula con el narcotráfico al comisario de Irún Mariano Baniandrés. El documento relaciona al antiguo responsable de la Brigada de Interior (antigolpe) con el contrabando y la apropiación de joyas y oro robados. A cambio, la Guardia Civil obtuvo de dos agentes expulsados del Sindicato Unificado de Policía (SUP) un vídeo que le sirvió para identificar a un miembro del sindicato ilegal del instituto armado.

Baniandrés protege a la propietaria de un bar de alterne de Irún dedicada al tráfico de cocaína y de oro y joyas robadas y recibe por sus servicios dinero y favores femeninos. Estas acusaciones están contenidas en los cuatro folios mecanografiados de que consta un informe supuestamente realizado por el Grupo Fiscal de la 513 comandancia (Guipúzcoa) de la Guardia Civil.

El documento, que ha sido ofrecido por dos millones de pesetas a algún medio de comunicación, se suma a una campaña lanzada hace meses por un grupo de policías de conducta dudosa para desplazar de Irún a quien en el pasado representó ante el público a los sectores de convicciones democráticas de la policía. En cada una de las hojas aparece el sello oficial correspondiente, en tinta seca. El comisario ha declarado que todo el contenido del documento es falso y ha anunciado que demandará a los responsables.

El informe está poder de la juez de primera instancia de Irún, Ruth Alonso, para unirlo a



RICARDO GUTIÉRREZ

Mariano Baniandrés, en un fotografía realizada en 1985.

FIGURA 125

Las duras condiciones laborales impuestas pueden influir en la seguridad

La Familia Real será protegida este verano por los antidisturbios que reprimieron a los agricultores

ARTURO CENZANO
Madrid

La Familia Real española será protegida, durante las vacaciones de verano en su residencia de Palma de Mallorca, por los cerca de 200 agentes de la XV Compañía de la Reserva General, con base en Madrid, que protagonizó una polémica intervención en la manifestación de agricultores celebrada en la capital de España y en la que se produjeron numerosos contusionados y dos heridos graves.

Las especiales condiciones de trabajo que han sido impuestas a estos policías son interpretadas, en medios sindicales, como un castigo a la mencionada actuación de la antidisturbios, que fue duramente enjuiciada por la opinión pública.

Críticas al esquema operativo

El grueso de las críticas, sin embargo, no fue dirigido contra los agentes, sino contra el diseño del esquema operativo, que propició el choque entre la sección de caballería y los manifestantes. Nueve jinetes resultaron lesionados y una decena de agricultores sufrió heridas de diversa consideración.

Los agentes de la XV Compañía habrán de ocuparse, preferentemente, del denominado «cordón extreno», que protegerá las inmediaciones del Palacio de Marivent, y de la seguridad ciudadana en la zona.

El sistema laboral impuesto vulnera la distribución en cinco turnos, acordada con los sindicatos, y los reduce a cuatro. Esta circunstancia genera, en la práctica, una jornada laboral superior a las 37,5 horas semanales, que es la habitual entre la Policía. Además, las ocho horas de servicio habrán de hacerse, generalmente, a pie y bajo altas temperaturas, según la experiencia recogida en años anteriores.



EFE

Un momento de los enfrentamientos entre agricultores y policías.

El secretario de Unidades Especiales del Sindicato Profesional de Policía Uniformada (SPPU), Jesús García Palomares, señaló a D16 que «en estas condiciones, la efectividad de la misión puede verse perjudicada y así se lo hemos hecho saber, por un elemental sentido de la responsabilidad, a los encargados de efectuar el diseño de la operación».

El sindicato ha dirigido un escrito al comisario jefe de Seguridad Ciudadana, en el que muestra su preocupación por la posibilidad de que el sistema de trabajo impuesto venga a propiciar tensiones y situaciones conflictivas, que puedan repercutir negativamente en la eficacia práctica del sistema operativo más importantes en el que participan las Fuerzas de Seguridad del Estado.

El secretario de Unidades Especiales subraya la improcedencia de cualquier eventual castigo contra la XV Antidisturbios por su intervención durante la manifestación, señalando que, en todo caso, «deberían pedirse responsabilidades a quienes dispusieron que la caballería, en lugar de actuar en funciones de cobertura de la retaguardia para el caso de que se produjeran graves alteraciones del orden público, se colocara prácticamente en cabeza. También los nueve compañeros heridos tienen derecho a exigir explicaciones por una disposición con presumibles implicaciones políticas».

Problemática laboral

Por otro lado, los sindicatos SUP, ANPU y SPPU, que representan a la práctica totalidad de los policías uniformados destinados en La Rioja, han acordado cancelar las preceptivas reuniones que se mantienen con los comisarios jefes para evaluar periódicamente la problemática laboral del colectivo.

Estas reuniones fueron ordenadas por la Dirección General del Cuerpo, a fin de efectuar una división de los problemas por plantillas y trasladar los contenciosos generales a la institución central.

Las organizaciones policiales justifican esta decisión por el rechazo «a la actitud antisindical del comisario jefe de circunscripción, Francisco Alonso, que motiva que estas reuniones sirvan sólo para que éste se justifique ante la superioridad».

El PSE-PSOE votará contra la alternativa 'Muga' de la autovía

El PNV pidió a HB que lograra una tregua de ETA para continuar las conversaciones

JOSÉ LUIS BARBERÍA. **Bilbao**

El PNV ha tratado de obtener una tregua de ETA para garantizar la viabilidad de las futuras conversaciones con HB, según fuentes directamente informadas de estos contactos. Los mismos medios indicaron que los representantes del PNV pidieron a los de HB que gestionaran ante ETA la paralización de la violencia, con el argumento de que los atentados distorsionarían el proceso ante la opinión pública y amenazarían su continuidad. El portavoz del PNV, Joseba Eguibar, matizó ayer que no ha habido petición formal de tregua, aunque admitió que se ha hablado con HB sobre ello.

En uno de los últimos encuentros, los dirigentes de HB se negaron a hacer esa gestión y, a su vez, propusieron que el propio PNV transmitiera directamente a ETA tal exigencia, según las mismas fuentes. Justificaron su negativa señalando que el desempeño de esa misión reforzaría la imagen de conexión de HB con ETA.

Eguibar negó ayer que su partido haya solicitado expresamente a HB su intermediación ante ETA, y de la misma manera, que haya recibido una respuesta negativa. Eguibar admitió, eso sí, haber comunicado a HB que la realización de atentados durante las futuras conversaciones harían difícil su continuidad y pondrían al PNV en entredicho.

"Escenario político"

Ambas partes están de acuerdo en abordar rápidamente el "escenario político final" de la hipotética salida a la violencia, si bien niegan haberse intercambiado sus planteamientos.

Sin llegar a ser un elemento determinante, el conflicto sobre el paso de la autovía Navarra-Guipúzcoa por el valle de Leizarán obstaculiza, de hecho, el inicio formal de las conversaciones, en la medida en que las dos partes pretenden evitar que ambas cuestiones se entremezclen aún más ante la opinión pública.

Ayer, Jaime Mayor Oreja, presidente del PP del País Vasco, señaló que un acuerdo con la coordinadora Lurraldea, "esto es, con un colectivo que se mueve alrededor de ETA", significaría "enterrar también unilateralmente los fundamentos del Pacto de Ajuria-Enea, porque la no negociación política con los terroristas es el fundamento esencial del mismo".

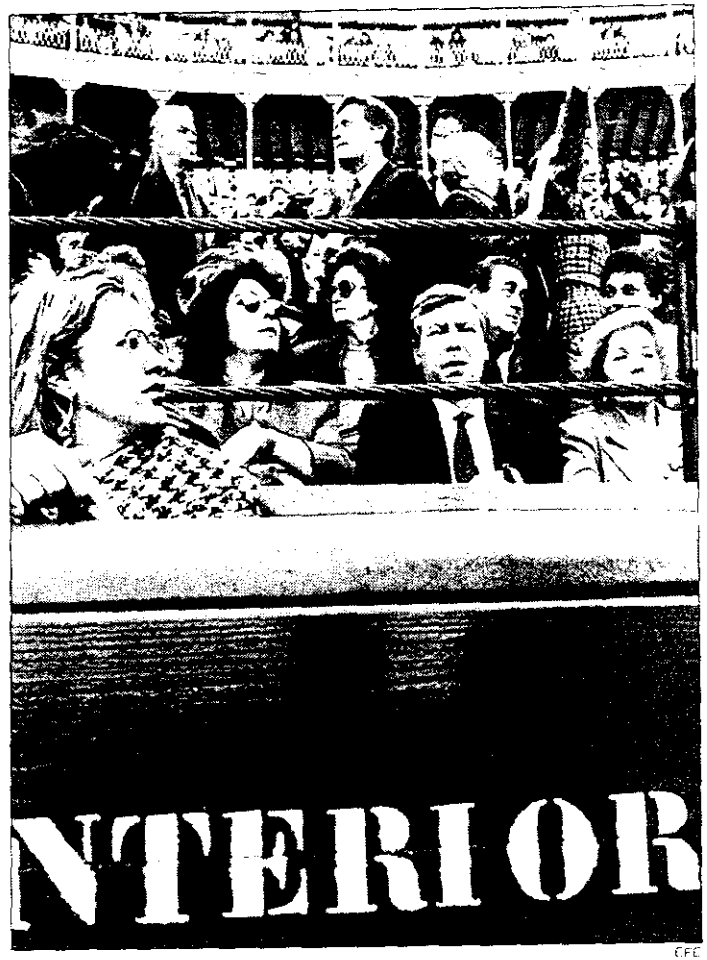
Por otra parte, miembros de la ejecutiva el Partido Socialista de Euskadi han indicado que el PSE-PSOE votará en contra del trazado para la autovía de Leizarán diseñado por el PNV con el apoyo de la coordinadora Lurraldea, vinculada a HB, si el primero de estos partidos lo somete a votación en el Consejo de Gobierno de la Diputación.

Los seis votos del PNV, frente a los cinco del PSE-PSOE, le aseguran la aprobación de ese nuevo trazado (*Muga*), pero una decisión de este tipo, severamente criticada por adelantado por el resto de las formaciones del Pacto de Ajuria-Enea, cuestionaría la continuidad del Gobierno provincial de coalición.

Jáuregui matiza

Ayer, Txiki Benegas, secretario de Organización del PSOE, se reunió con el secretario general del PSE-PSOE, Ramón Jáuregui, para hablar sobre las últimas declaraciones de éste en las que admitió la posibilidad de aceptar un trazado de la autovía distinto al oficial, en el caso de que ETA suspenda sus atentados. Jáuregui dijo anoche que comparte plenamente los planteamientos de Benegas y que el PSE apoyará la alternativa oficial A-2 en el caso de que el PNV lleve en solitario al Consejo de Gobierno de la Diputación de Guipúzcoa su alternativa *Muga*.

Mientras, el Gobierno deberá informar el miércoles al Congreso sobre la posibilidad de alterar el trazado de la autovía a cambio de una tregua de ETA. El PP ha solicitado la respuesta del Ejecutivo, que con toda probabilidad ofrecerá el ministro del Interior, José Luis Corcuera. Ayer en Bilbao, informa Efe, el ministro para las Administraciones Públicas, Juan Manuel Eguiagaray, se mostró de acuerdo con las posiciones adoptadas por Jáuregui que, dijo, "no es lo mismo que los que algunos le han interpretado", en referencia a las palabras de Jáuregui pronunciadas el pasado viernes en Vitoria.



EFE

José Luis Corcuera, el domingo, en una corrida de toros en Valencia.

FIGURA 127

(c) La utilización del gesto de los protagonistas de la fotografía como reforzador de la información escrita es también una táctica habitual en la prensa diaria. En el mismo sentido que en los ejemplos del punto anterior, podríamos hablar aquí de una "recontextualización" de las imágenes fotográficas. Dado que en los archivos de los periódicos existen abundantes imágenes de los personajes públicos en todo tipo de actitudes, no es difícil encontrar la que en cada momento contribuya a reforzar o subrayar un titular o una información concreta. Muchos de estos gestos, además, se han estereotipado y codificado (aburrimiento, abatimiento, cansancio, etc.). Veamos algunos ejemplos:

Las figuras 128, 129, 130, 131 y 132 reproducen utilizaciones de fotografías de archivo, con gestos típicos de personajes conocidos que, en cada uno de los casos, permiten subrayar la información escrita y dar coherencia al titular elegido. La estereotipación gestual es también evidente y no creemos que requiera mayor comentario.

Por su parte, la fotografía de Quique Parra, que se reproduce en la figura 133 (*Diario 16*, 3 de junio de 1990), merece un análisis más detenido. En este caso no se trata de una imagen de archivo, sino de un retrato realizado durante la entrevista concedida por el premio Nobel de física al periódico. La expresión que ha logrado "ver" el fotógrafo, en el científico paquistaní, no sólo da viveza y fuerza a la imagen y, por tanto, hace atractiva la página y llama la atención del lector ante la información, sino que además es esa expresión la que ha sugerido el titular empleado: *"Una mirada cuántica a la vida"*.

EL PAÍS, martes 16 de junio de 1987



RICARDO GUTIÉRREZ

José Luis Torner, en un momento del juicio.

Diez jueces votaron contra la absolución de Lajarín

Velasco y el ex diputado Torner, condenados a 8 años de cárcel y 5 millones de multa

FIGURA 128



RICARDO GUTIÉRREZ

Jesús Gil, en un gesto de preocupación, se tapa la cara con una mano.

Gómez-Navarro dice que se siente "tranquilizado"

Gil se responsabiliza de la deuda del Atlético mediante escritura pública

JUAN JOSÉ PARADINAS, **Madrid**

El presidente del Atlético de Madrid, Jesús Gil, se comprometió ayer, en la entrevista que mantuvo con el secretario de Estado para el Deporte, Javier Gómez-Navarro, a responsabilizarse mediante escritura pública, ante el Consejo Superior de Deportes (CSD), del déficit que se produzca en su periodo de gestión. "Esta disposición nos tranquiliza, porque el Atlético no correrá ningún riesgo como club durante la presidencia de Gil", señaló Gómez-Navarro. "Le he quitado los dolores de cabeza al secretario de Estado para el Deporte", fue la respuesta de Gil.

Este compromiso fue ya anunciado por Gil en 1987, pero nunca se instrumentó por escrito. Goméz-Navarro explicó: "El CSD no puede obligar, pero tampoco acepta los riesgos que asume el Atlético si Gil no se hace cargo de ellos. Las deudas del club son de 3.100 millones al 30 de junio de 1989". Gómez-Navarro indicó: "El lunes se iniciarán la redacción del documento para que se firme en este mes. Si no se firma, todo quedará en agua de borrajas".

Gil, por su parte, comentó que Gómez-Navarro le pidió información sobre la financiación del club, las sociedades interpuestas con la que trabaja, y traspasos y fichajes realizados. "Si tengo un capricho, que el Atlético funcione al 50% por encima de sus posibilidades, yo pago ese lujo. A través de Promociones Futbolísticas [sociedad que pertenece a Gil y a sus hijos] he suscrito una póliza de 250 millones de pesetas para pagar primas y fichas atrasadas. Esta sociedad no ha prestado gratis ese dinero al Atlético, pero sí sin intereses. En cambio, yo sí pago los intereses de la póliza". Gómez-Navarro, por su parte, señaló: "Me parecen lógicas esta clase de sociedades siempre que no perjudiquen al club. Habrá que examinar la documentación de la auditoría".

Gil, por último, anunció una próxima inversión de unos 1.000 millones en los fichajes de un jugador español y otro extranjero.

EL PAÍS, jueves 17 de mayo de 1990

UN LÍDER EN APUROS



ASSOCIATED PRESS

El presidente Mijaíl Gorbachov (derecha), junto al vicepresidente Anatoli Lukiánov, durante la sesión de apertura del Sóviet Supremo ruso.

Los dirigentes de Letonia, Estonia y Lituania confían en el secretario de Estado norteamericano

Baker juzga desalentadora la situación en el Báltico

FIGURA 130

«Los secretarios judiciales nos sentimos discriminados y devaluados, pero sobre todo crispados», manifiestan los representantes de estos funcionarios. El *ultimátum* dado al titular de Justicia es muy claro. Piensan que la negativa del ministro De la Quadra a negociar personalmente y su promesa aún no cumplida de que presentaría un borrador de reforma de la Oficina Judicial les obligará a convocar una huelga indefinida en febrero, que convertiría los juzgados en un caos. Los secretarios judiciales —«mano derecha» de los jueces— exigen, entre otras demandas, el reconocimiento de mayores competencias y un incremento en su retribución.

Ultimátum al ministro de Justicia

Los secretarios judiciales anuncian una huelga indefinida en febrero si no se atienden sus demandas

ALBERTO CAYO
MADRID

Cinco huelgas entre los meses de junio y noviembre del pasado año, miles de causas paralizadas, estancamiento en los juzgados, actos de protesta... Los secretarios judiciales, cerca de 2.000 funcionarios, tienen la intención de no «echar marcha atrás» en sus reivindicaciones hasta que el ministro de Justicia, Tomás de la Quadra-Salcedo, emprenda la reforma de la Oficina Judicial y se siente a hablar con los protagonistas.

Si antes del próximo 31 de enero, el titular de Justicia no presenta —como anunció en el Congreso— un borrador «razonable» de reforma, los dos colectivos que representan a los secretarios —la *Unión Progresista* y el Colegio Nacional de Secretarios— *movilizarán a sus bases* para emprender, en caso extremo, una huelga indefinida que cabo los paros en todo el Estado.



JUAN LAZARO

El titular de Justicia, Tomás de la Quadra-Salcedo, junto al presidente Felipe González, en el Congreso.

Los secretarios judiciales acusan al PSOE de incumplir desde la época en que Fernando Ledesma ocupaba la cartera de Justicia todas sus promesas. «Éste mes de enero, que hemos convertido en un tiempo de paz, serenidad y sosiego, puede dar lugar a una parálisis total», afirmó Jesús Seoane.

Su advertencia ha sido clara: «Todos los ministros han dado largas. De la Quadra se está equivocando porque la Justicia española con un jefe del servicio público discriminado no va a funcionar bien».

En esta polémica ha entrado también el Consejo General del Poder Judicial, puesto que su propuesta de reforma, desvelada antes de conocerse si existe o no un borrador ministerial, fue considerada por parte de los secretarios como *provocación* y burla del ministro.

FIGURA 131

Fernández Ordóñez: "Ante Europa somos ahora menos ingenuos"

El ministro de Exteriores teme que la crisis de la URSS haga peligrar la integración europea

IGNACIO CEMBRERO, **Madrid**

España ha pasado de un fervor europeísta teñido de ingenuidad a mediados de esta década a una visión más lúcida de la integración comunitaria, según se deduce de la reflexión del ministro de Asuntos Exteriores, Francisco Fernández Ordóñez, en vísperas de la cumbre de la CE en Dublín. "Ante la construcción europea somos ahora menos ingenuos y más lúcidos", repite el ministro que teme también que si fracasa la *perestroika* peligre la consolidación de la CE.

Pregunta. ¿Dará la cumbre de Dublín un paso más hacia la integración europea aprobando la convocatoria de la unión política?

Respuesta. Mi apuesta es que habrá unanimidad en la convocatoria de una conferencia intergubernamental sobre la unión política paralela a otra conferencia sobre la unión económica y monetaria. Este paralelismo no excluye que existan canales de comunicación entre ambos foros para resolver cuestiones que son comunes, como, por ejemplo, la responsabilidad del futuro banco central europeo. Hasta que se inicie la conferencia sobre la unión política, nosotros, los ministros de Asuntos Exteriores, seremos, lógicamente, los encargados de ir perfilando el mandato.

P. El principio de la celebración de la conferencia sobre la unión monetaria fue adoptado con el voto en contra del Reino Unido. ¿Qué ha cambiado ahora poniendo los cimientos para el mercado único de 1993. Lo fundamental es que la unión política no sea una bonita etiqueta puesta en una botella vacía. Quiero decir que requiere recursos que rebasan ese 1,4% del producto nacional bruto que cada Estado miembro dedica ahora a la CE. Ese debate se planteará con agudeza cuando en 1993 se agote la actual fórmula de financiación.

Los pilares del Ejecutivo

P. A juzgar por los últimos discursos o tomas de posición, el Gobierno español ha matizado algo su visión casi federalista de la integración europea. Sigue, por ejemplo, recalcando que es necesario reforzar el Ejecutivo europeo, pero ya no está claro que ese Ejecutivo sea la Comisión. ¿No es así?

R. A España le interesa jugar a fondo la carta de la construcción europea, pero sin ingenui-



SANTOS CIRILO

Francisco Fernández Ordóñez.

FIGURA 132

Los ojos de Abdus Salam se iluminan cuando habla de las partículas W o Z, con las que consiguió unificar dos de las cuatro fuerzas fundamentales de la naturaleza. Pese a sus dificultades para moverse (las parálisis parecen atacar sañudamente a los físicos), sigue trabajando para llevar la ciencia a los países del tercer mundo y buscando el origen de la vida.

Una mirada cuántica a la vida

Entrevista con el físico paquistaní Abdus Salam, premio Nobel en 1979

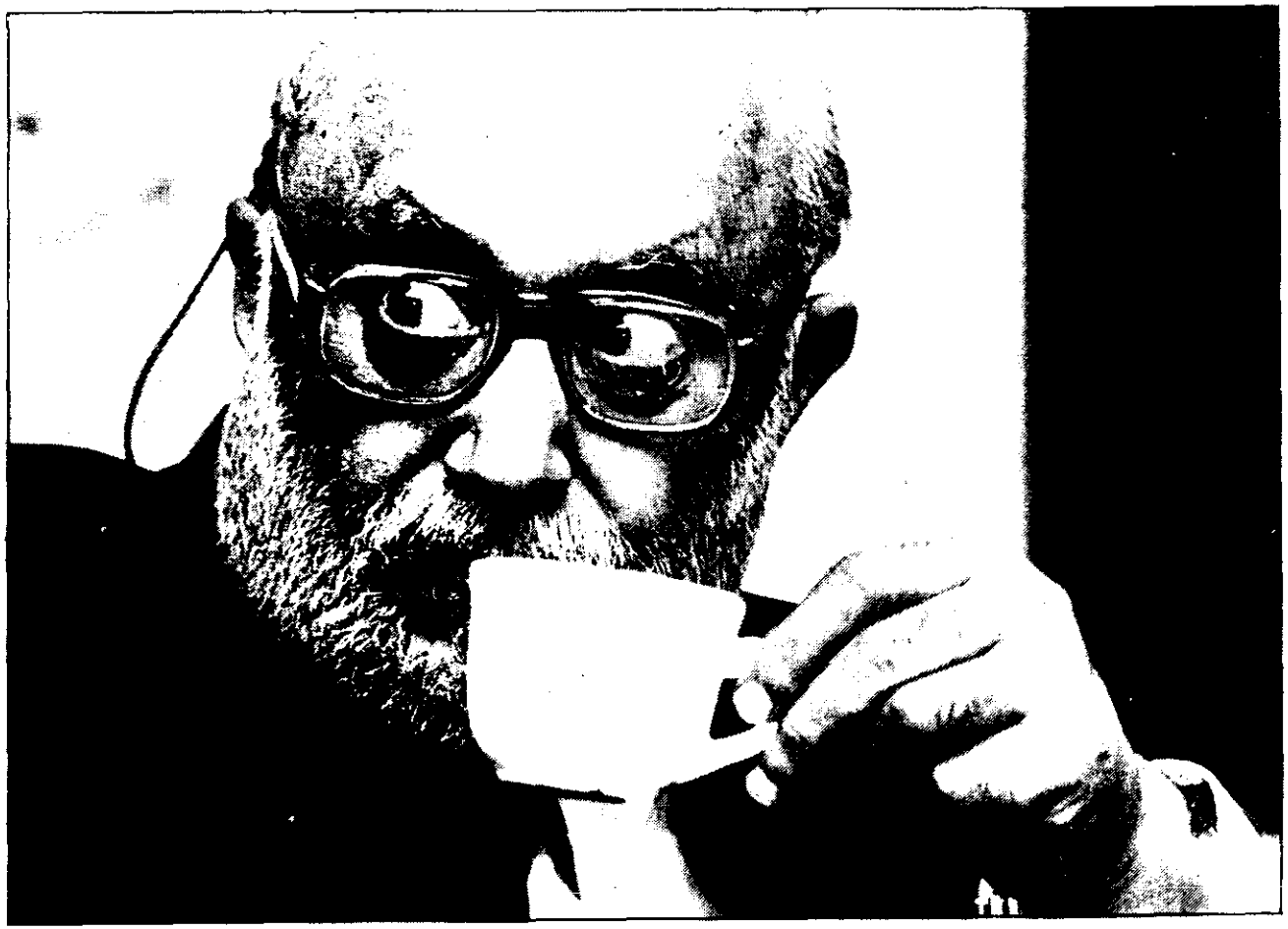
ANTONIO CALVO ROY

EN 1979 recibió el premio Nobel por la elaboración de la teoría que unificaba las fuerzas electromagnética y débil. En sus últimos años está tratando de encontrar una teoría que unifique las otras dos, explicando desde la gravitación hasta los comportamientos subatómicos, desde su centro de investigación en Trieste, donde los pocos científicos procedentes del tercer mundo, del que él mismo salió, encuentran lugar para investigar.

—¿Se vuelve uno pesimista si, después de buscar una teoría durante mucho tiempo, no se encuentra?

—«No, no soy pesimista. He estado toda mi vida buscando teorías de unificación, y no soy pesimista respecto a ellas. Pero las cosas no avanzan tan rápido como uno quisiera. En el paso siguiente, al que he dedicado mucho tiempo, hemos surgido teorías muy importantes de unificación, como la general, denominada teoría de gran unificación, pero parece que nuestras predicciones no se cumplen. Entonces, ¿qué podemos hacer si la cosa está así? Pero no soy pesimistas.»

—¿En qué estado se encuentra la teoría de las supercuerdas, un mode-



JOSÉ LUIS PARA

Para Abdus Salam,

mente «de izquierdas» y las restantes «de

—¿Qué tipo de teoría espera encontrar?

FIGURA 133

(d) El gesto del protagonista de la fotografía también puede descontextualizarse para la "ridiculización" del personaje público o, simplemente, para introducir ciertas dosis de humor en la página informativa. Esta táctica es también muy habitual en la prensa diaria, pues siempre es posible -cuando se trata de personajes muy fotografiados- encontrar en el archivo o en el carrete del fotógrafo algún gesto insólito o alguna situación humorística, que serán aprovechados por el medio de comunicación aunque no tenga relación con la información que se aporta.

Las figuras 134, 135, 136, 137 y 138 sirven de ejemplos de lo que apuntamos. Adolfo Suárez (figura 134), Mijail Gorbachov (figura 135), Nelson Mandela (figura 136), José María Aznar (figura 137) o Georges Bush (figura 138), son tratados con buenas dosis de humor, más o menos inocentemente, por las fotografías publicadas. La interpretación ideológica en estos casos es muy subjetiva, pero también está presente.

iario 16

Año XV - Número 4.705
150 pesetas (sin semanal, 75 pesetas)
Madrid, domingo 10 de junio de 1990
Información y Prensa, S. A.

:caya

ISCO

26

sil

:z Colo-
rtura de
iaustiva»
: D16 de
as armas

Pág. 5

ante
) en
de
1

Pág. 15



EFE

El escándalo llega al CDS Una denuncia sobre el posible cobro de comisiones llega ahora al Centro Democrático y Social, formulada por el secretario provincial de este partido en Málaga, al acusar al secretario regional del CDS de Andalucía. Suárez, que compareció en rueda de prensa en esta ciudad, junto al candidato centrista a la Junta, Luis Plaza, con el que aparece en la imagen, se mostró «contrariado» por la denuncia. **Pág. 6**

FIGURA 134

EDICIÓN DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA M

Redacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / Cº (91) 337 82

Gorbachov fascina a los líderes de los 'siete grandes'

Bush irá a Moscú a final de mes para firmar la paz nuclear

George Bush y Mijaíl Gorbachov superaron ayer en dos horas el último obstáculo de una negociación, la de desarme nuclear estratégico, que duraba ya 10 años. Los líderes de las dos superpotencias pondrán a final de mes, en Moscú, la firma a un tratado cuyos detalles técnicos se ultimarán en Ginebra. Además, los siete países más ricos del mundo han hecho un hueco para que la URSS —demasiado pobre para ingresar en el club, demasiado poderosa para quedarse fuera— se siente a la mesa donde se marca el rumbo del mundo. Gorbachov recibió ayer en la cumbre de Londres la más cálida de las acogidas.

El líder soviético recibió el definitivo espaldarazo de Occidente a sus proyectos de reformas con un plan de cooperación de seis puntos en el que, según Bush, se le da todo lo que ha pedido. El primer ministro británico, John Major, se felicitó de la nueva atmósfera y comentó que "los desafíos son formidables, y las oportunidades, ilimitadas".

El presidente soviético recibió ayer la más cálida de las acogidas en la cumbre de Londres. Bush anunció con él que viajaría a Moscú a finales de este mismo mes para firmar el tratado START sobre armas estratégicas, aún pendiente de cuestiones semánticas, mientras John Major, presidente anual del G-7, presentaba el acuerdo de asistencia que los ricos del mundo van a brindar a la economía soviética para sostener la *perestroika*.

Gorbachov dijo en la conferencia de prensa vespertina en la que Major presentó los acuerdos alcanzados en el terreno de la cooperación económica entre los *siete* y Moscú que la firma del tratado que limita en un 30% los arsenales estratégicos de las superpotencias "es una buena noticia no sólo para hoy".

El G-7 va a apadrinar la entrada de la Unión Soviética en las instituciones financieras internacionales, le va a proprocionar todo el asesoramiento técnico que esté en sus manos y va a establecer un sistema de coordinación con Moscú para analizar la marcha y el apoyo que pueda necesitar la reforma. Major dijo, no obstante, que todavía es pronto para hablar de los "siete más uno".

Páginas 2 y 3
Editorial en la **página 14**



ASSOCIATED PRESS

Gorbachov y Bush toman posiciones para posar ante los fotógrafos.

OLIVETTI OFFICE

Nelson Mandela
Presidente del Congreso Nacional Africano



MIGUEL GENE

Un ayudante sujeta con cinta aislante el auricular de Nelson Mandela.

"El ANC está siendo aceptado por blancos y negros"

FIGURA 136

npaña a cen- en los npaña ido el tratamiento de la televisión a los distintos partidos, ni, por ejemplo, las supuestas ventajas en medios de unos sobre otros, ni infracciones de las normas vigentes. Pero la campaña electoral no se reduce a una sucesión de discursos y de declaraciones políticas. Durante 15 días, los principales políticos recorren miles de kilómetros, saludan a innumerables ciudadanos, participan en debates, asisten a comidas y cenas de hermandad, se someten al juicio de los electores... y, sin saberlo, posan también para los fotógrafos.

Sensibilidades en campaña

enda electoral que por vez primera no ha tenido a la televisión como centro de los agravios



JOSÉ LUIS PEREZ

Su vaso, señor Aznar

Las azafatas de congresos y de partidos cumplen una abnegada misión, siempre pendientes de los detalles. Hay que colocar a los invitados, recibir a las personalidades, situar los micrófonos a la distancia adecuada y abastecer de agua a los oradores. Quienes no estuvieron a su misma altura fueron los diseñadores del estrado desde el que habló José María Aznar, presidente del Partido Popular, el pasado 18 de mayo en Toledo. Al colocar la repisa del *púlpito* a una altura excesivamente baja, obligaron a las azafatas a ejecutar unas maniobras que levantaron las suspicacias de los más atrevidos, y que incluso llamaron la atención del propio orador. Pero, finalmente, no tenía Aznar de qué preocuparse. Aquí está su vaso. Para que se le haga la boca agua.

FIGURA 137



EFE ASSOCIATED PRESS

CITA CON LOS MEDICOS

El presidente George Bush se sometió ayer a un exhaustivo examen médico en el hospital naval de Bethesda (Maryland). Bush permaneció varias horas en el hospital donde, además de análisis de sangre, se le practicaron otras pruebas para confirmar el funcionamiento de su corazón. Su médico personal, Burton Lee, declaró que Bush se encuentra en «excelente forma física» a pesar de la presión que ejercen sobre él las dificultades del cargo. «El ser presidente de EEUU se cobra su parte», dijo Lee justificando cierto deterioro físico de su paciente. En la imagen, Bush sale de la Casa Blanca para dirigirse al hospital.

FIGURA 138

(e) El reencuadre, por motivos informativos o estéticos, es otro claro factor de connotación de la imagen periodística, pues puede centrar en el cuadro los elementos más importantes de la imagen, o los que más interese destacar en cada momento (enfatizando unos y despreciando a los otros). Sin embargo, resulta más difícil que en otros casos poder ejemplificar claramente este aspecto, pues para ello sería necesario conocer la fotografía original y determinar los criterios de "corte" que se utilizan en cada momento concreto. No obstante, en ocasiones, los reencuadres (intencionados o no) han sido objeto de polémica: como por ejemplo, la que se suscitó entre un perspicaz lector del diario *EL PAIS* y su "ombudsman", el periodista Ismael López Muñoz, sobre la publicación de una fotografía de Maribel Verdú, a la que al parecer se le había censurado el pubis de la actriz, cuando se utilizó para ilustrar una sección de Juan Marsé (ver diario *EL PAIS*, página 17, domingo 31 de mayo de 1987).

Por nuestra parte y tras esa anécdota, hemos escogido un par de ejemplos que creemos significativos: el de la figura 139 (*Diario 16*, de 28 de abril de 1991), en el que se reproduce una fotografía del presidente Felipe González, reencuadrada con ánimo de enfatizar sus propias declaraciones. El recorte y, por supuesto también, el diseño de la página refuerzan la posición de dureza que se desprende de las palabras del mandatario español.

Y el de la figura 140 (*EL PAIS*, 15 de abril de 1989), en el que se reproduce una fotografía del fotógrafo sevillano Pablo Juliá que también fue reencuadrada en su momento. Las intenciones -más inocentes por el asunto tratado- son muy similares a las del ejemplo anterior: la enfatización de la información escrita. Con el recorte efectuado, el éxito de Curro Romero -tan poco frecuente como siempre esperado- se refuerza, pues da la impresión de que es la propia multitud quien le ofrece la flor al triunfador.

Felipe González no quiere hacer comentarios sobre lo que habla todo el mundo desde hace unos días. El hecho de que se hayan difundido las conversaciones privadas de José María Benegas le molesta. «No voy a hablar de conversaciones privadas. Lo sucedido es un hecho muy grave que viola la intimidad de las personas», afirma el presidente del Gobierno. Sobre su relación con Guerra, González explica que ésta no va a cambiar, aunque admite que hay discrepancias entre los socialistas.

FELIPE GONZALEZ

PRESIDENTE DEL GOBIERNO



JUAN RAMON PUYOL

«Mi relación con Alfonso no va a cambiar»

FERIA DE SEVILLA

¡Toreó Curro!

Torrestrella / Romero, Cepeda, Litri

Cinco toros de **Torrestrella,** bien presentados, muy flojos y nobles; 5º, sobrero de **Romao de Moura,** con trapío, bravo y noble. **Curro Romero:** dos pinchazos y 12 descabellos (protestas); dos pinchazos (vuelta con algunas protestas). **Fernando Cepeda:** *pinchazo y estocada corta ladeada* perdiendo la muleta (silencio); pinchazo bajo, estocada caída y rueda de peones; aviso (ovación y salida al tercio). **Litri:** pinchazo y estocada tirando la muleta (ovación y salida al tercio); pinchazo y estocada corta (ovación y salida a los medios).
Plaza de la Maestranza, 14 de abril. Novena corrida de feria.

JOAQUÍN VIDAL, **Sevilla**
ENVIADO ESPECIAL

Ayer toreó Curro. Ayer toreó Curro en la Maestranza. Iban a dar las siete y media, estaba nublado y hacía ligera brisa. Fue un milagro. Fue el milagro de san Pantaleón, con la única diferencia de que el milagro de san Pantaleón es cíclico, a fecha fija, y el de Curro Romero sólo Dios sabe cuándo puede acontecer. Lo único sabido es que, finalmente, acontece. El absentismo roqueño de Curro Romero se licuó ayer en fluida sangre torera y lanceó de capa, bregó en la lidia, toreó de muleta y hasta se permitió el lujo



PABLO JULIÁ

Curro da la vuelta al ruedo. Ovaciones y una flor.

FIGURA 140

9.2.5.2.-Pie de foto: texto e imagen.

"A mi entender, la imagen ha de ser tan explícita y convincente que, por sí sola dé a entender lo que se pretende comunicar sin texto ni narración hablada, de la misma forma que hay libros en los que sólo hay texto sin la ayuda de ilustración alguna" [24]. La ingenua reflexión del magnífico fotógrafo F. Catalá Roca nos sirve para recordar uno de los debates más polémicos sobre la concepción de la fotografía periodística: la posibilidad de la existencia de la imagen fotográfica, sin acompañamiento de texto, como elemento informativo. Sin embargo, aunque siempre exista alguien que pretenda resucitarla, esta polémica teórica ha sido superada y tiene muy poco sentido insistir en ello. Basta decir, como ya lo hicimos en el capítulo VIII, que una de las unidades básicas del periodismo moderno es precisamente esa especie de "mensaje mixto" que se conforma con la asociación de la imagen fotográfica y el texto que la acompaña (pie de foto, leyenda, titular, columnas de información escrita, etc.). Un tipo de mensaje mixto que, como señala Janet Malcolm, compensa las lagunas informativas que se producen en cada uno de sus elementos conformantes: *"La incapacidad del fotógrafo para explicar y la incapacidad del escritor para describir"* [25]. Una combinación de lenguajes que basa su fuerza y su poder comunicativo precisamente en esa unión orgánica de los dos mensajes: el visual (con su poder emotivo, descriptivo y testimonial) y el textual (con su capacidad de reflexionar y de sugerir ideas).

Wilson Hicks, que ha comprendido muy bien la poderosa fuerza de esta combinación de los dos lenguajes, acuñó el coherente término de *"tercer efecto"* [26] para describir la sinergia que se produce entre la fotografía y el texto. Un tercer efecto, un tercer sentido o una tercera significación, que no se encuentra originalmente ni en el texto ni en la fotografía, pero que aparece en su conjunción. Este tercer efecto se puede producir

---

[24] F. Catalá Roca, en diario *EL PAIS*, 7 de mayo de 1988.

[25] Citado por J. M. Susperregui: *Fundamentos de la fotografía.* Pág. 195. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1988.

[26] Citado por M. Freeman: *Op. cit.* Pág. 112.

en ambos sentidos: habitualmente, como hemos visto, es la fotografía la que complementa la información escrita; pero también, en ocasiones, es el texto el que puede servir de complemento a una fotografía que aporte, por sus características, la mayor parte de la información.

Obviando ya esta polémica y recordando los que dejamos expuesto en el capítulo VIII, podemos entrar en el análisis de lo que interesa en este epígrafe: de qué forma las estructuras lingüísticas operan subterráneamente influyendo en el sentido final del mensaje fotográfico. La importancia de este asunto nos obliga, para no alargar en exceso este punto, a reducir el análisis a los aspectos relacionados con los pies de foto, pese a que sabemos que el resto de las estructuras lingüísticas que operan en la página donde se publica la fotografía están también condicionando la significación de la imagen. Bastaría repasar -desde esta perspectiva- cualquiera de los ejemplos utilizados en este capítulo, para analizar otras fases del proceso, y advertir entonces la importancia de los titulares, los ladillos, los subtítulos, etc. En cualquier caso y para mayor información, remitimos al lector al análisis que realiza Lorenzo Vilches[27] sobre las relaciones entre los textos y las fotos en las páginas de los periódicos.

Retomando las reflexiones que hacíamos en el capítulo VIII, podemos delimitar las tres funciones que puede cumplir el pie de foto: (a) evitar la polisemia del mensaje icónico y ayudar al lector a comprender la información referencial contenida en la fotografía; (b) "anclar" la significación de la imagen en el sentido estratégicamente decidido por el periodista; esto es, transmitir la ideología del medio informativo; (c) deformar la realidad (intencionadamente o no), cambiando o falseando la realidad representada.

Cuatro ejemplos nos servirán para comprender la primera función (la referencial e informativa) del pie de foto. Las fotografías reproducidas en las figuras 141, 142, 143 y 144 contienen información suficientemente ambigua como para necesitar un "anclaje" de sentido que ayude al lector a comprender su información referencial. En la figura 141,

---

[27] Lorenzo Vilches: *La lectura de la imagen* (epígrafe 4.3. Texto escrito versus texto visual en la información). Págs. 190 a 199. Paidós. Barcelona, 1983.

la imagen -sin pie informativo- podría "leerse" como la instantánea de una agresión. Sin embargo, el texto explica que se trata de una reconstrucción judicial de como un médico intentó reanimar en su día a una moribunda, supuestamente asesinada por su marido. Similar es el caso de la figura 142, pues la imagen podría interpretarse como un incendio en el edificio de la Puerta del Sol, que ahora es sede del Gobierno de la Comunidad de Madrid, cuando en realidad se trata de una protesta del Cuerpo de Bomberos ante ese edificio. En la fotografía de la figura 143, el flamante premio Nobel de Medicina podía ser confundido con un excéntrico borrachín si el pie y el titular que la acompañan no evitaran la confusión. Por último, el pie de la fotografía de la figura 144 identifica al personaje, que podría pasar por un minero, como un candidato al Parlamento Europeo que visita una mina durante su campaña electoral.

TRIBUNALES / El procesado se mostró irónico y prepotente



JUAN RAMON PUYOL/ENVIADO ESPECIAL

El médico Núñez explica —sujetando el cuello del magistrado— como intentó reanimar a Consuelo.

El juez Guijarro contradice a testigos directos y niega que provocase la muerte de su mujer

El magistrado de Ciudad Real afirma que todo es un montaje familiar

FIGURA 141

FIGURA 142



BERNARDO PEREZ

Los bomberos de Madrid 'asaltan' la Puerta del Sol

Un centenar de bomberos de la Comunidad de Madrid protagonizaron ayer un *incendiario* acto de protesta frente a la sede del Gobierno autónomo. Los bomberos, que llevan un mes en huelga de celo en exigencia de sus reivindicaciones laborales, cortaron el tráfico de la Puerta del Sol, arrojaron espuma carbónica, prendieron fuego a neumáticos y entraron en el edificio sin encontrar resistencia por parte de los cerca de 300 policías que aún trabajan en la que fue sede de la Dirección General de Seguridad. Finalmente, los manifestantes negociaron sus peticiones con el director de Protección Ciudadana y desalojaron pacíficamente las oficinas. **Madrid / 1**

PREMIO NOBEL DE MEDICINA Y FISIOLOGÍA

Dos norteamericanos y un británico comparten el galardón

Tres veteranos investigadores, premiad por sus aportaciones a los nuevos fárm

RICARDO MORENO, Estocolmo

James W. Black, británico, de 64 años, y los norteamericanos Gertrude B. Elion, de 70, y George H. Hitchings, de 83, fueron distinguidos ayer por la asamblea Nobel del Instituto Carolino de Estocolmo con el Premio Nobel de Medicina y Fisiología correspondiente a este año, "por el descubrimiento de importantes principios de terapéutica médica". En realidad, se han premiado dos líneas de investigación: la de B queadores, y Hitchings, q laboratorios desde 1945.

Del trabajo de Elion y Hitchings han surgido numerosos nuevos medicamentos, desde inmunosupresores utilizados en trasplantes cardiacos hasta antivíricos como la azidotimidina, utilizada en el tratamiento del SIDA.

El premio en metálico, de 2,5 millones de coronas (unos 48 millones de pesetas), será, pues, compartido por los tres investigadores.

Las investigaciones del británico James W. Black han permitido la utilización de las grandes posibilidades farmacoterapéuticas que ofrecen los medicamentos llamados agentes de bloqueo de los betarreceptores o betabloqueantes y desarrollar, en 1964, el primer producto de este tipo, el propanolol. Este medicamento es utilizado en el tratamiento de la angina de pecho, como inhibidor de un nuevo infarto cardiaco en pacientes que ya han sufrido alguno anteriormente, y en el tratamiento de la hipertensión arterial.

El desarrollo del propanolol trascendió a sus aplicaciones clínicas, ya que permitió además hacer estudios fundamentales sobre el papel fisiológico de los receptores beta. Se comprobó que estos receptores se dividen en dos grupos, el beta uno y el beta dos, cada uno de los que podía ser influido por medicamentos diferentes.



REUTER

Sir James Black se sujeta las gafas con la botella de champaña utilizada para celebrar el Premio Nobel.

Úlcera de estómago

FIGURA 143

ario 16

Año XIV - Número 4.287
Precio: 65 pesetas
Madrid, sábado 15 de abril 1989
Información y Prensa, S. A.



EFE

Oreja, candidato al Europarlamento, al salir ayer de una mina.

Atentado de ETA

Heridos graves dos guardias civiles al estallar un coche bomba en Pasajes

SAN SEBASTIAN.—Dos guardias civiles resultaron anoche heridos graves en la localidad guipuzcoana de Pasajes Ancho al estallar un coche-bomba al paso de un Land Rover de la Benemérita.

Momentos antes del atentado se recibió una llamada de un comunicante, que dijo pertenecer a ETA, informando de que en el puerto de Pasajes se encontraba un barco con bandera cubana cargado con 200 kilos de explosivos.

La Guardia Civil se dirigió hacia allí y en el momento de llegar explotó el coche, hiriendo de gravedad a los dos números.

Los guardias civiles fueron trasladados al hospital de la Cruz Roja de San Sebastián. Se trata de *Andrés Sánchez García,* de 38 años, natural de Murcia, que sufre herida por metralla con desgarro muscular en pie izquierdo, de pronóstico grave y *Matías Martínez Silva,* de 26 años, natural de Alicante, a quien se le apreció traumatismo craneal y heridas en el muslo izquierdo, de pronóstico menos grave.

Pág. 10

Un 47,9% hasta marzo

El déficit comercial

FIGURA 144

Dos nuevos ejemplos nos situarán en las otras dos funciones que comentábamos. El primero de ellos, el de la figura 145, "ancla" el mensaje fotográfico, eliminando ambigüedades, pero connotando significativamente la información en el sentido que desea el periodista. La vieja moscovita de la fotografía, ¿está realmente haciendo trueque con su jersey o, simplemente, está intentado comprar un poco de pescado y lleva en la mano una gran bufanda?. El periodista apuesta por el trueque, pues así refuerza la información sobre la mala situación económica de la antigua URSS.

El siguiente ejemplo -función de falsificación de la realidad- nos es muy cercano, pues se trata de una información sobre nuestra propia Facultad. En la figura 146 se puede apreciar que el diario *El Mundo*, de 19 de febrero de 1992, dedicaba una página de su Suplemento Campus al debate entre práctica y teoría en la facultad de Ciencias de la Información. Acompañando el texto, una fotografía firmada por Larry Mangino se complementaba con un pie de foto que deformaba y falseaba completamente la realidad, al confundir un cartel publicitario de una revista universitaria de opinión cinematográfica llamada *Intolerancia*, con un cartel de protesta de los alumnos por la situación de su facultad. El propio vicedecano, el doctor Alonso Erausquin, lo comentaba irónicamente en una carta de respuesta al director[28], criticando la mala utilización de la información no contrastada, pero dejando un resquicio a la suposición de que el malentendido pueda deberse a un problema de descoordinación ("rutinas profesionales") y no de mala voluntad.

[28] Manuel Alonso Erausquin, en Carta al director. Diario *El Mundo*, de 6 de marzo de 1992.

Antiguos funcionarios comunistas infiltrados sabotean la reforma en Rusia

La 'nomenklatura' clandestina boicotea a Yeltsin

RODRIGO FERNÁNDEZ, **Moscú**

Ex funcionarios del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) tienen puestos claves en el equipo administrativo del presidente de Rusia, Borís Yeltsin, que les permiten organizar una eficaz resistencia a las reformas y ponen en peligro la supervivencia del actual Gobierno, encabezado por partidarios de acelerar la introducción de la economía de mercado.

Pérdida de documentos, bloqueo de ciertos decretos presidenciales y *luz verde* para otros, manipulación de textos ya firmados por Yeltsin, son algunos de los métodos que utilizan los todopoderosos ex comunistas para hacer que "el Gobierno, privado de un funcionamiento normal, caiga en un futuro próximo", se dice en un estudio preparado por RF-Política, un "centro de investigaciones independientes", como esta organización se autodefine.

La nomenklatura clandestina toma el control de la administración del presidente de Rusia se llama el informe —a cuyo texto completo EL PAÍS ha tenido acceso y del que ayer dos periódicos rusos publicaban extractos— y lleva como subtítulo *Las reformas bajo amenaza*.

Después de analizar detalladamente los resultados de los primeros meses de gestión del nuevo Gobierno ruso, los expertos de RF-Política llegaron a la conclusión de que "a pesar de la aparente coordinación de las acciones en la dirección del poder ejecutivo de Rusia (...), el problema de la resistencia interior de la *nomenklatura* a las reformas democráticas, el problema de una división, profunda y de principios, en las filas de los políticos y funcionarios administrativos que rodean al presidente [illegible]

ministración del presidente y la formación del *aparato* de Gobierno de la Federación Rusa".

Actualmente, acusan los expertos de RF-Política, trabajan en el equipo administrativo de Yeltsin ex funcionarios del Comité Central (CC) del PCUS (incluida gente "de esa peligrosa y secreta organización que era el *departamento general* del CC"), que fueron contratados en agosto-septiembre de 1991. Debido a ello, ciertos departamentos funcionan "como un coordinado mecanismo antigubernamental" y no es de extrañar que estén intervenidos "todos los teléfonos en los edificios del Gobierno y del Sóviet Supremo".

El mayor peligro, según RF-Política, está en que hoy los intereses de Petrov, Iliushin y compañía coinciden objetivamente con los de otros grupos sociopolíticos que también desean hacer fracasar la labor reformadora del Gobierno.

Se trata ante todo del complejo de la industria militar, representado en la arena política por el vicepresidente de la república, Alexandr Rutskói —que se ha convertido en uno de los "pilares de la economía sumergida y la corrupción administrativa"—, y de la "*neonomenklatura* burocrática", defendida por Ruslán Jasbulátov, el [illegible]



VIKTOR KOROTAYAV (REUTER)

Una anciana moscovita trata de cambiar su jersey por pescado ayer en un mercado callejero de la capital rusa.

FIGURA 145

●REPORTAJE

El eterno debate entre la práctica y la teoría

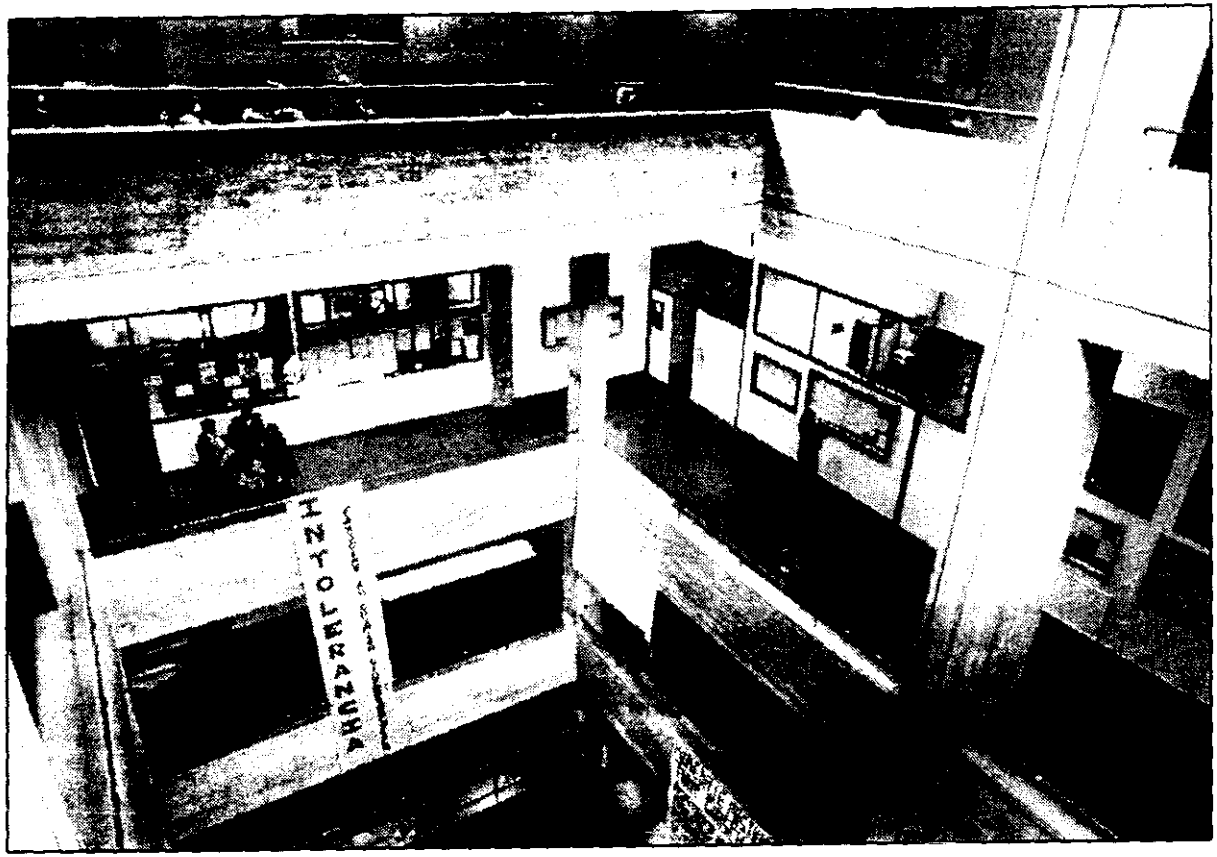
Los futuros periodistas exigen más clases prácticas y califican de «caduca» la estructura de los programas actuales. Los decanos argumentan que «falta presupuesto» para llevar a cabo unos futuros planes de estudio menos teóricos.

EL MUNDO

HAN pasado dos décadas desde que los primeros estudiantes iniciaran sus estudios de periodismo en la Facultad de Ciencias de la Información. Cinco años más tarde saldrían con su título universitario debajo del brazo. Han sido veinte años en los que la estructura de la carrera y los planes de estudio han sido muy cuestionados y que parecen necesitar un cambio profundo que se adecue al paso de los años.

Enric Marín, decano de la Facultad de Ciencias de la Información de la Ubniversidad de Barcelona señala que «en esta Facultad ha habido dos etapas: los diez primeros años que coincidieron con los últimos del franquismo y los primeros de la transición, cuando el perfil intelectual no estaba definido, (de hecho nació como una carrera de Ciencias Sociales). Y una segunda etapa que comenzó hace diez años aproximadamente, cuando se aprobó el actual plan de estudios en el que se definieron las materias tal y como están ahora».

Los años noventa aparecen como la tercera de las fases de los estudios de Comunicación. Una etapa que



Los alumnos han colocado pancartas en protesta por la situación de la facultad. LARRY MANGINO

Es necesario cambiar los planes de estudio

En junio del año pasado de las aulas de Barcelona y Madrid salió una nueva promoción de periodistas del futuro y son ellos los que pueden realizar un verdadero análisis de lo que es la carrera y de los problemas que han vivido en sus respectivas facultades.

Así, la mayoría de los licenciados apuntan la necesidad de un cambio profundo de la estructura y de los planes de estudios actuales y todos consideran un verdadero problema para ese futuro cercano la falta de práctica en cinco años de Periodismo.

«Creo que es necesario cambiar la estructura de los estudios, lo mejor sería que en primero y segundo se estudiara la teoría de la información y asignaturas de carácter cultural, político y social y en los últimos cursos recibir unas enseñanzas más especializadas», señala Enrique Cata Riobo, licenciado en Periodismo.

Como Enrique

FIGURA 146

9.2.5.3.-Sintaxis y puesta en página.

El concepto de sintaxis, tal como lo señalaba Barthes en su ya mencionado y revisado artículo *El mensaje fotográfico*, se refiere a la articulación de la imagen, junto a otras imágenes y a otros elementos informativos (textos, dibujos, filetes, etc), en la página del periódico. Esta disposición de la imagen en el conjunto unitario que es la página informativa actúa determinantemente sobre su significación, pues el diseño de la página no es un mero embellecimiento decorativo sino una nueva fase decisiva del proceso informativo. El diseño es fundamentalmente comunicación, en tanto que es una técnica de valoración y ordenación del resto de los elementos gráficos y verbales; una técnica a través de la cual se presenta y se significa definitivamente el mensaje global de la página como conjunto informativo. Y en esa página la imagen fotográfica es solamente un elemento más, que adquirirá toda su significación como mensaje dependiendo de la articulación que el periodista-diseñador le quiera imponer con respecto a los demás elementos.

Con esta premisa básica de la capacidad de la puesta en página para cambiar, reforzar o disminuir la significación original de la fotografía periodística, y obviando otros muchos aspectos del trabajo y de la significación del diseño gráfico como mensaje periodístico[29], que superan los intereses concretos de este trabajo y que bien podrían convertirse en objeto de estudio para una investigación monográfica, podemos analizar -como hemos hecho en epígrafes anteriores- algunos ejemplos concretos, señalando de nuevo que no nos guía ningún ánimo de exhaustividad, pues la casuística -sobre todo en este aspecto- puede ser ilimitada.

La figura 147 (*Diario 16*, 21 de junio de 1990) no es válida para observar cómo -intencionada o casualmente- la colocación de las fotos en la página consigue que éstas adquieran significaciones totalmente distintas a las que originalmente contienen y también cómo la lectura global de la página como unidad informativa adquiere una significación especial. La información dedicada al nacionalismo eslovaco en el periódico *Diario 16* se

[29] Sobre estos aspectos, resultan imprescindibles -a nuestro entender- los trabajos de Harold Evans citados en la bibliografía final; sobre todo *Diseño y compaginación en la prensa diaria* (Gustavo Gili. Barcelona, 1984) y *La historia en primera plana* (Technipress. Madrid, 1985).

completa o complementa con tres fotografías: la mayor en la que una mujer eslovaca pesa en una balanza unas cuantas cerezas (símbolo de los comunistas checos); las dos pequeñas son retratos de dos líderes políticos Marian Calfa y Alexander Dubcek. El montaje de la página y la previa selección de las fotografías logran una unidad cuya "nueva" lectura podría ser, en nuestra opinión: el símbolo de la nueva Checoslovaquia (donde las cerezas ya no tienen peso político) es observado con preocupación por el líder conservador y con evidente optimismo por el antiguo defensor de la libertades.

Tampoco es inocente, en nuestra opinión, la puesta en página reproducida en la figura 148 (*Diario 16*, 10 de junio de 1990). En esa página, publicada durante la campaña electoral andaluza, las fotos de los candidatos parecen colocadas en un revoltijo que simula ser neutral. Sin embargo, si se analiza con detenimiento, se advierten en ella demasiadas coincidencias: cuatro líderes quedan escondidos entre diversos elementos ornamentales y resulta casi imposible identificarlos (los de IU, PSOE, DS y CDS); por el contrario, la presencia de los otros dos candidatos se encuentra francamente reforzada por el montaje: José María Aznar, en primer plano en la esquina superior, y el candidato del Partido Andalucista en el ángulo inferior, enfatizado por otro elemento adicional, la señal de tráfico que claramente obliga al lector a detener su mirada en él.

El caso reproducido en la figura 149 es, probablemente, fortuito y se debe a las rutinas profesionales de distribución del trabajo por secciones independientes, que antes hemos descrito. Sin embargo, la lectura que provoca esa puesta en página es realmente curiosa: un montaje fotográfico de cinco fotos (una mayor y central con electores votando y cuatro candidatos alrededor); un titular redactado en presente (*El PSOE revalida su mayoría absoluta*); dos gráficos similares a los que se usan para dar resultados electorales; y un pie de foto que, tras citar los nombres de los candidatos, describe la foto central de la siguiente forma: *En el centro, electores votando*. Es necesario analizar cuidadosamente la fecha (3 de junio de 1990) para advertir que aún faltaban veinte días para que se celebraran las elecciones en Andalucía. La rutina profesional de "fabricar" páginas, en las que participan diversas secciones informativas con poco contacto entre sí, puede ocasionar estos trastornos informativos, evidentemente involuntarios pero que -subjetivamente- pueden ser leídos como si las elecciones hubieran sido ya un hecho consumado y no se

tratara de una encuesta previa.

El montaje de la página reproducida en la figura 150 (*Diario 16*, 1 de junio de 1990) presenta también características curiosas. La colocación de las fotografías y la referencia del titular *al circo* de las elecciones norteamericanas convierte en auténticamente "circense" la información que originalmente contenían cada una de las fotos. El lector ya no puede leerlas por separado, forman una unidad "divertida" y "alocada", como propugna el redactor que ha elegido el título.

La comparación de las páginas reproducidas en las figuras 151 y 151 bis, puede servirnos también como motivo de reflexión. La fuerza que adquiere la terrible fotografía del soldado chino salvajemente ajusticiado cuando se publica como única fotografía de la página (figura 151: *EL PAIS*) es muy superior a la que adquiere en un montaje en el que existen más elementos para llamar la atención del lector (figura 151 bis: *Diario 16*).

Por último, la puesta en página puede "narrativizar" los acontecimientos utilizando -gracias a la existencia de varias fotografías de un mismo suceso- la técnica de la secuencialización. Desde hace unos veinte años, esto es desde que se generalizó el uso del motor eléctrico por parte de los fotoperiodistas, muchos acontecimientos son prácticamente "filmados" en secuencias de fotografías. Las mejores se "montan" en la sección de diseño, confeccionando la "película" de los hechos. Un ejemplo claro se puede apreciar en la figura 152: la ejecución de un ladrón en Arabia Saudí fue captada en secuencia por un fotógrafo de la agencia *Gamma* y reproducida posteriormente por *Diario 16*.

Más recientemente, la posibilidad de reproducir con buena calidad "frames" de las grabaciones de vídeo permite conseguir el mismo efecto de secuencialidad, trasformando parte de la grabación televisiva en imágenes estáticas en secuencia. Es el caso de la página reproducida en la figura 153: la muerte en Miami de un supuesto delincuente hispano, Rolando Rodríguez, fue grabada en vídeo por un cámara de la cadena WTVJ; posteriormente distribuida como fotografías por la agencia *Associated Press* y, finalmente, publicada en España por *Diario 16*.

El nacionalismo eslovaco levanta el vuelo

El éxito de los independentistas en las elecciones amenaza la unidad de Checoslovaquia

Las elecciones celebradas hace unos días en Checoslovaquia demostraron claramente que el Estado federal no es uno, sino dos. Los éxitos conseguidos por los movimientos nacionalistas, especialmente el del Partido Nacional Eslovaco, han hecho resurgir el separatismo en esta región tradicionalista, católica y fundamentalmente agraria. Esta formación pretende restablecer una República Eslovaca en el marco de una futura confederación de Estados europeos. También son muchos los checos que están hartos de las recriminaciones eslovacas, y que verían con buenos ojos la separación.

CARLOS BRADAC
Enviado especial/Bratislava

Un nacionalismo duro y de orientación separatista ha resurgido en Eslovaquia al calor de la revolución de Praga de noviembre y diciembre pasados y ha sabido aprovechar las recientes elecciones parlamentarias para llevar a nueve de sus hombres a la Asamblea Federal constituyente.

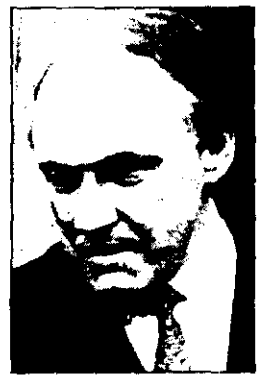
«Los hombres de Praga reformaron la ley electoral y pusieron el listón del 5 por 100 para cerrarnos el camino al parlamento. Con el 11 por 100 de los votos en Eslovaquia, el doble de lo que nos otorgaban las encuestas, no sólo contamos con representación en las dos Cámaras del parlamento federal, sino que tenemos una sólida posición en el Consejo Nacional Eslovaco», señala Vladimir Miskovsky, subdirector de «Slowensky Narod», semanario del Partido Nacional Eslovaco que se edita en Bratislava.

Los autores de la nueva ley electoral se equivocaron no sólo con los eslovacos, sino con los otros nuevos movimientos nacionalistas. Los moravos lograron siete escaños y otro tanto una alianza de las minorías húngara, polaca, ucraniana y alemana.

El arrollador triunfo del Foro Cívico del presidente Vaclav Havel no ha logrado ocultar el hecho significativo de que las minorías no se han sentido representadas por los partidos de Praga, de base nacional checa, por lo que han optado por sus propias formaciones políticas.

Marian Andel, flamante diputado por el nacionalismo eslovaco, considera que lo sucedido «es







IVAN GERTE/ASSOCIATED PRESS

Una eslovaca demuestra cómo las cerezas, símbolo de los comunistas, no tienen peso ya. Arriba, Marian Calfa. Abajo, Alexander Dubcek.

FIGURA 147



El interés que demuestran los líderes políticos por la trascendencia de las elecciones andaluzas contrasta con el desinterés con el que los ciudadanos han acogido el comienzo de una campaña en la que estarán presentes los recientes escándalos de Juan Guerra y Naseiro.

La batalla de Andalucía

Contrastes de la campaña electoral

JUAN TEBA
Sevilla

LA campaña electoral de las terceras elecciones al Parlamento andaluz se inició el pasado día 7 en un ambiente entre la dispersión general y el desinterés popular, tal vez ambas circunstancias son consecuencia del campeonato mundial de fútbol de Italia y la resaca colectiva que dejó la romería del Rocío, y sin ningún alarde espectacular de las fuerzas políticas participantes, salvo las consabidas verbenas organizadas como perchas lúdicas al ceremonial de las tradicionales pegadas de carteles, auténticos pistoletazos de salida de cualquier campaña que se precie.

En cualquier caso, es evidente el interés exterior, por parte de medios de comunicación y la clase política estatales, en los primeros días de campaña, lo que, por añadidura, posibilita el rasgo más definitorio de estas elecciones autonómicas andaluzas, la participación sostenida y activa de los principales líderes políticos del país en la campaña, incluido el presidente del Gobierno.

Felipe González ya ha anunciado su intervención en varios mitines, además del tradicional y multitudinario con el que los socialistas suelen culminar en Sevilla todas las confrontaciones electorales. Tal activismo electoral por parte del presidente González no se daba desde la campaña de las elecciones legislativas de 1982.

COMIENZO ESPECIAL. Si a ello se añade que el presidente nacional del Partido Popular, José María Aznar, se instaló en Andalucía con varias semanas de antelación al comienzo especial de la campaña, además de la permanente presencia política en el sur del presidente de Izquierda Unida, Julio Anguita, y la rauda y poco satisfactoria minigira de Adolfo Suárez, se puede tener una idea aproximada de la trascendencia que, a priori, las fuerzas políticas reconocen a estas terceras elecciones autonómicas andaluzas.

Esta presunta trascendencia, derivada obviamente de la posibilidad de conocer con testimonios directos el verdadero impacto social producido por los sucesivos escándalos del socialista Juan Guerra y de los conservadores Naseiro, Palop y Sanchís, no parece, en un principio, gravitar con excesiva fuerza ni en la memoria ni en la conciencia colectiva de los andaluces, aun cuando éstos diferencien perfectamente entre el «caso Guerra», «una cuestión de sangre para la mayoría de las bases

(Sigue en pág. 2) ●●●



Todas las formaciones políticas han preparado su artillería pesada para estas terceras elecciones andaluzas.

FERNANDO HERRERO · JUAN CARLOS · SAUS

4-5 **Argelia vota su futuro** — El FLN y el Frente Islámico de Salvación son los principales partidos de las primeras elecciones multipartidistas.

6-8 **Democracia secuestrada** — Adelanto del libro «El secuestro de la democracia», de Justino Sinova y Javier Tusell, editado por Plaza & Janés-Cambio 16, que se presenta mañana.

ELECCIONES ANDALUZAS

A 20 días de la celebración de las elecciones al Parlamento de Andalucía, y *en un contexto general de* claro optimismo respecto de la situación económica de esta comunidad, el PSOE se apresta a revalidar su mayoría absoluta en el Parlamento andaluz. Según un sondeo *realizado en exclusiva para* EL PAÍS por Demoscopia, SA, de celebrarse hoy las elecciones autonómicas convocadas para el próximo día 23, el candidato socialista, Manuel Chaves, pasaría a ser el nuevo *presidente de la Junta, respaldado por* una mayoría absoluta de 58 a 60 escaños (el límite son 55 escaños). El Partido Andalucista registraría un apreciable aumento respecto a los comicios de 1986 (pasaría de 2 a 9-11 escaños). *Por el contrario*, experimentan algún descenso Izquierda Unida y, de forma más atenuada, el Partido Popular.



A la izquierda, de arriba abajo, Manuel Chaves y Gabino Puche. A la derecha, Felipe Alcaraz y Pedro Pacheco. En el centro, electores votando.

CHEMA CONESA

El PSOE revalida su mayoría absoluta

El Partido Andalucista experimenta un considerable avance

EL PAÍS, **Madrid**

En un clima generalizado de optimismo y a 20 días de la celebración de las elecciones autonómicas el PSOE conseguiría la mayoría absoluta en el Parlamento andaluz. Según la encuesta de Demoscopia, el PSOE dispondría de 58 a 60 escaños cuando 55 es la cifra que marca la mitad de la Cámara. Asimismo, el Partido Andalucista experimenta un considerable avance al pasar de 2 a 9-11 escaños.

Uno de cada tres andaluces (el 31%) califica de buena o muy buena la situación actual de Andalucía, respuesta que sólo daban el 13%, en 1986; sólo el 19%, la califica, en cambio, de mala o muy mala. Al mismo tiempo, el 57%, considera que en relación con hace cuatro años, Andalucía



DISTRIBUCIÓN DEL VOTO EN ANDALUCÍA
(Supuesto de participación: 69%)

	Estimación 1990	% voto válido Generales 1989	Autonómicas 1986	Escaños Prev. autonómicas 1990	Escaños Autonómicas 1986
PSOE	46,8	52,2	46,5	58-60	60
PP	20,3	20,0	23,4	26-27	28
IU	13,4	12,0	17,6	14-15	19
PA	10,7	6,2	5,8	9-11	2
CDS	3,5	4,6	3,2	—	—
Otros y blancos	5,3	5,0	3,5	—	—
Total	*100,0*	*100,0*	*100,0*	*109*	*109*

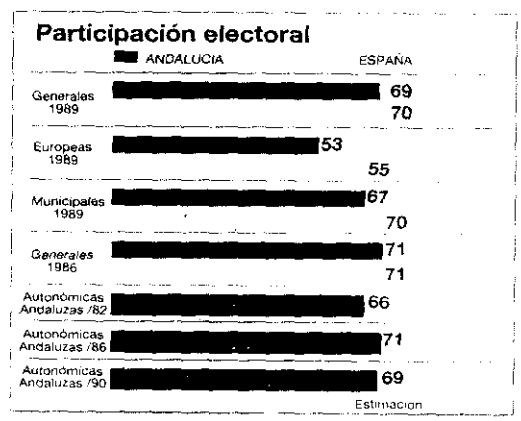


FIGURA 149

«CUMBRE» EN WASHINGTON

Un grupo de refugiados bálticos grita a Gorbachov «Comunistas, go home»



GARY HERSHORN/REUTER

Mijaíl Gorbachov sonríe a la sombra de las barras y estrellas.



Gorbachov y Baker, secretario de Estado de EE UU.



Raisa acaricia una serpiente en el museo de Ciencias.



GENE J. PUSKAR/AP

Un grupo de manifestantes pide que cese la muerte en Armenia.



Un manifestante grita eslóganes contra Gorbachov durante su visita a Ottawa.

Las puertas de la Casa Blanca, todo un circo

Manifestantes de todo tipo y condición esperan que los líderes escuchen sus protestas

CHARO QUESADA
Washington

«Señor presidente, nos ha traído usted el buen tiempo», dijo a modo de piropo Bush a Gorbachov en su discurso de bienvenida. Razones para hacerlo no le faltaban. Las tormentas y el frío de los días anteriores amenazaban con deslucir la *cumbre* al estilo de los oleajes de Malta.

Pero no, el tiempo fue espléndido en el primer día y los que tenían por misión salir a la plaza Lafayette, frente a *la Casa Blanca, a protestar contra* las superpotencias o a rivalizar con ellas para arreglar el mundo, estaban allí encantados de la vida tomando el sol.

El palco preferencial de la calle lo ocupan los veteranos de la paz. En la acera, justo enfrente de la entrada principal de la Casa Blanca muestran su variada selección de mensajes.

En la acera, justo enfrente de la entrada principal de la Casa Blanca, llevan aposentados en tiendas y camas de campaña, las 24 horas del día durante más de diez años, una selección de mensajeros de paz, entre los que se cuenta una española, Concepción, puesta de casco por aquello del ataque nuclear.

«Los dejamos porque ya estaban aquí y no hay forma de que se vayan», comenta un policía *con cara de pocos amigos*. La verdad es que no hacen daño a nadie, sólo estropean el paisaje.

Entre ellos hay un par de *refugiados rusos que llevan* algún tiempo protestando contra la CIA y contra Bush. «A nosotros Gorbachov nos importa un pimiento. Protestamos contra el trato que nos da la Policía, que no nos deja ni dormir tranquilos en la calle, en un país que se dice libre».

En segundo término se encuentra el «asedio musical» por parte de unos rockeros rusos y del consabido grupo de bonzos. Los Hare Krishna están aporreando los tambores con tal fruición que van a conseguir lo que los americanos no consiguieron con el rock contra Noriega en Panamá: hacer salir *de la Casa Blanca a las dos* superpotencias víctimas de un ataque de nervios. Encima, no solo quieren quitarnos las armas nucleares, sino que piden eli*minar los aviones y la elec*tricidad.

Los rockeros soviéticos no están por nada. Cantan de alegría porque han podido salir del país en un intercambio cultural con la universidad de Michigan. El conjunto «Rock y no Rockets» (Rock y no misiles), canta a voz en cuello mientras algunos venden camisetas «para comprar jeringuillas a los enfermos del SIDA en la URSS».

Sorteando las complicadas barreras que la Policía ha colocado en la plaza para que los manifestantes no se acerquen demasiado, se llega al lugar que ha ocupado el fuerte de los *representantes bálticos que* quieren por todos los medios que Gorbachov les oiga y les vea. «Justicia, Independencia, Soviets Go Home, Americanos *Traidores*», *son algunos de los* mensajes de sus pancartas.

Los bálticos se han repartido entre la Casa Blanca, la embajada soviética, que queda muy cerca, y las escalinatas del Capitolio. Cada vez que entra o sale una personalidad de la embajada soviética, la Policía «barre» de los alrededores *a la masa* de manifestantes.

Un grupo numeroso de orientales propone la mejor solución del día. «Estos hombres hablan en vano», manifiesta muy serio el pastor Paul Wong, de la Iglesia del Nuevo Testamento. «No comprenden que hay que dejarlo todo en manos del Señor. *Todo esto de la cumbre es bla,* bla, bla. Mire, si no, qué desastres se producen» y termina señalando una pancarta donde aparecen enumerados los muer*tos de Afganistán. Este señor* resulta algo más peligroso que el resto. Mamano lo prohiben.

FIGURA 150

EL PAIS

EDICIÓN DE MADRID — DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA — JUEVES 8 DE JUNIO DE 1989

Redacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40 / 28037 Madrid / (91) 754 38 00 / Precio: 65 pesetas / Año XIV. Número 4.436

Socialistas y PP pactan limitar al Grupo Mixto la fuga de diputados

Luis Solana decide suspender todos los debates electorales en RTVE

El director general de Radiotelevisión Española (RTVE), Luis Solana, decidió ayer suspender los debates previstos en televisión para el domingo y lunes próximos entre los representantes de las principales candidaturas al Parlamento Europeo, así como el cara a cara entre los cabezas de lista del PSOE (Fernando Morán) y del PP (Marcelino Oreja). Solana, que comunicó ayer la medida al Consejo de Administración del Ente Público, atribuyó —sin citarle— su decisión a la advertencia hecha por el primer candidato del CDS, José Ramón Caso, *de que se presentaría en el coloquio entre Morán y Oreja si no era* invitado.

La Dirección General de RTVE aseguró ayer en un comunicado que "algún partido [el CDS] ha anunciado que está dispuesto a comparecer en debates en los cuales su presencia no estaba prevista" y agregó que "no tiene *cobertura suficiente* por parte de la Junta Electoral Central para realizar los debates que tiene previstos", por lo que se decide su suspensión. El CDS se amparaba *en una resolución de la propia* junta, que considera que los debates se realizarían "sin detrimento del derecho de acceso de las candidaturas que cuenten con representación parlamentaria y que deseen participar".

El acuerdo fue trasladado a la junta, que hoy se reunirá en Madrid, "por si cupiera, por parte de *la misma, otra interpretación*".

El vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra, manifestó ayer: "Lamento que el CDS con su recurso haya impedido el debate entre las listas más votadas en las anteriores elecciones. Hay a quien no le gusta la libertad".

Oreja lamentó la decisión, mientras que el PP hizo pública *una nota en la que considera in*justificable la misma y agrega que "TVE y su director general continúan ejerciendo la misma política de estancamiento e into*lerancia*".

El partido centrista consideró que la actitud de Solana constituye un reconocimiento de las razones que esgrimió para impugnar el cara a cara entre los candidatos socialista y popular. Adolfo Suárez, presidente del CDS, y José Ramón Caso calificaron de "oportuna" la suspensión "para evitar un abuso intolerable". Finalmente, Julio Anguita, secretario general del PCE, reiteró que la línea entre la dirección de Televisión y el PSOE "está todo el día caliente".

Por otra parte, el PSOE ha llegado a un acuerdo con el PP *para reformar el reglamento del* Congreso. El pacto aborda especialmente el problema del transfuguismo e impedirá que los diputados puedan cambiar al grupo de un partido en cuyas listas no fueron elegidos, salvo que quieran incorporarse al Grupo Mixto.

Páginas 17 y 18
Editorial en la **página 14**

México desbloquea la negociación de su deuda con la banca comercial

Los bancos acreedores de México aceptaron que este país reduzca los pagos de su deuda al exterior. Las entidades de crédito acreedoras, representadas por 15 bancos, reconocieron que la aspiración de reducir los pagos al exterior es legítima, *desbloqueando así la negocia*ción sobre unos 55.000 millones de la deuda exterior del país. Este principio permite retomar la reducción de esa deuda ya sea por disminución de principal, de intereses o sólo mediante nueva financiación. Una fuente de la delegación mexicana dijo que la solución podría ser una *mezcla de las tres*.

Las negociaciones, que se desarrollaron en Madrid y a las que asistió el ministro de Hacienda mexicano, se reanudarán el viernes en Nueva York, y ambas partes declararon que esperan una rápida solución al problema. Los bancos acreedores se vieron sometidos a una presión política sin precedentes desde el pasado lunes tras la intervención de Nicholas Brady, secretario del Tesoro de EE UU. La puja puede saldarse con el primer éxito del Plan Brady, que aspira a una reducción de la deuda externa de los países en desarrollo, principio resistido por los acreedores.

Página 65

HOY, EN EL PAIS

OPA hostil de Paramount sobre el coloso editorial Time Incorporated
Página 34

Desconvocada la huelga de RTVE para los días 9, 10 y 11 de junio
Página 78

Mueren 168 ocupantes de un *avión que se estrelló en Surinam*
Página 11

El Madrid ganó 0-2 al Atlético
Página 61

El grupo francés Lafarge controla Asland y Cementia
Página 67

BONO LOTO

Combinación del miércoles

5 8 13 33 46 48 C-42

Página 50

Internacional	7	Espectáculos	44
Opinión	14	Cartelera	52
España	17	Deportes	61
Madrid	30	Economía	65
Sociedad	34	Bolsa	73
La Cultura	40	Programas TV	79

A partir de tres millones de pesetas.
Depósito Especial Bankinter.
Cobre su interés semanalmente. Esta semana el:
13,25%*
BANKINTER
*Interés efectivo anual.
900 131313



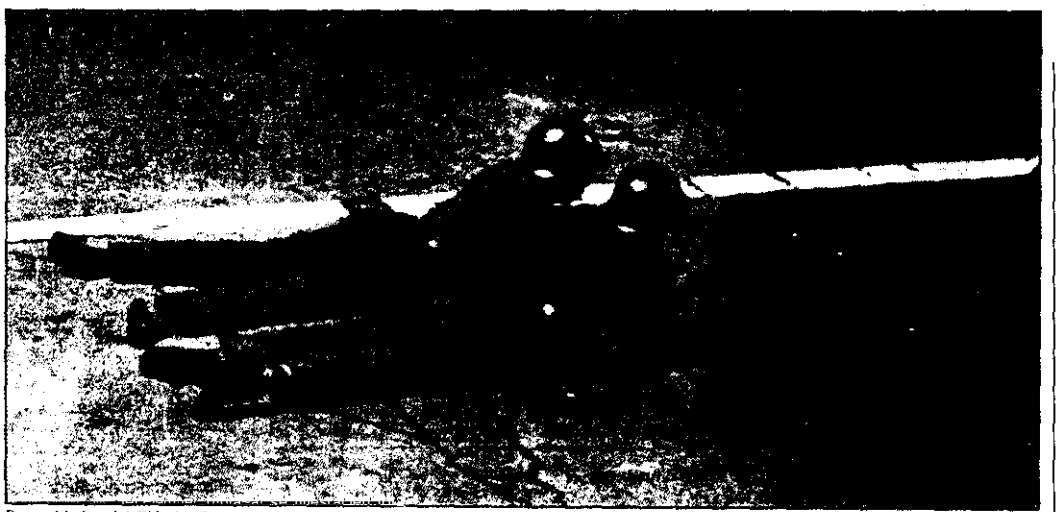
REUTER

"Este soldado mató a cuatro civiles". Un soldado chino pende quemado de un autobús en Pekín a la vista de varios ciudadanos y junto a una nota que dice: "Este soldado mató a cuatro civiles antes de ser liquidado". Por otra parte, ayer cundió el pánico en el barrio de los extranjeros de la capital cuando las tropas que lo rodeaban iniciaron disparos al aire.

Páginas 2 a 5

FIGURA 151

La situación en Pekín se deteriora por momentos. Mientras se siguen registrando tiroteos y movimientos de tropas, ha comenzado el éxodo masivo de la comunidad extranjera de la capital. El aeropuerto de Pekín se encontraba prácticamente colapsado. Los hechos se precipitaron en la mañana de ayer, después de que tropas del 27 Cuerpo de Ejército ametrallasen diversos edificios del barrio de Jian Guo Men Wai, donde se encuentran las mayoría de las delegaciones diplomáticas presentes en Pekín. Esta unidad militar es la responsable de la matanza en Tian An-Men.



Dos soldados del Ejército Popular de Liberación toman posiciones en una estratégica intersección del este de Pekín. AP/SADAYUKI MIKAMI

El Ejército ametralló diversos edificios del barrio diplomático de Pekín

«Sálvese quien pueda», consigna entre la comunidad extranjera en la capital china

PEKIN.—*«¡Sálvese quien pueda!»*. Así podría resumirse la situación que imperaba ayer, miércoles, entre la comunidad extranjera en la capital china.

Mientras por la ciudad se seguían escuchando disparos de armas automáticas y se detectaban importantes movimientos de tropas, varios países occidentales ordenaron a sus embajadas que iniciaran la evacuación de sus respectivos nacionales, informan Efe, France Presse y Lid.

El aeropuerto internacional de Pekín se encontraba prácticamente colapsado por la gran cantidad de extranjeros que trataban de conseguir un billete para abandonar el país.

La situación conoció un grave deterioro en la jornada de ayer, después de que efectivos del 27 Cuerpo de Ejército, responsable de la matanza de la plaza de Tian An-Men, cercasen y disparasen en repetidas ocasiones contra el complejo de Jian Guo Men Wai, sede de la mayoría de las sedes diplomáticas en esta ciudad.

Los soldados, que aseguraron buscar a *«un francotirador»* que había abierto fuego contra la tropa, allanaron diversas embajadas, entre ellas la de Francia. Estos hechos provocaron un éxodo masivo de los diplomáticos y hombres de negocios, que buscaron refugio en hoteles del centro de Pekín.

«¡Están locos, están completamente locos!», repetía sin cesar una mujer de negocios filipina visiblemente afectada. Otros destacaban que habían visto numerosos blindados en los cruces.



La multitud linchó y quemó a un soldado que mató a cuatro civiles. REUTER

Todos coincidieron en señalar que los vehículos acorazados parecían esperar un ataque.

La huída se vio además acelerada por el grave deterioro de la situación. Así se informaba que en la capital había penuria de alimentos y productos de primera necesidad, cuyos precios se han disparado hasta alcanzar cifras astronómicas.

En vista de la gravedad de la crisis, Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania Occidental, Japón, Austria, Australia, Singapur, Thailandia, Canadá y Suiza, entre otros, adoptaron medidas para evacuar a sus residentes en la capital china. La embajada española trata de encontrar un medio para evacuar a las 40 personas que aguardan en un hotel la orden de abandonar el país.

Las representaciones diplomáticas estadounidense y británica optaron por reducir al estricto mínimo el número de funcionarios que deben permanecer en Pekín, ante la imposibilidad de garantizar su seguridad.

Un hombre de negocios nipón que regresó ayer a su país aseguró que *«por momentos me sentí más muerto que vivo. Fue terrible, siempre escuchando disparos de armas de fuego»*.

Esta huída masiva de extranjeros amenaza con tener un enorme impacto sobre la economía china. En efecto, será muy difícil que estos hombres de negocios se avengan a regresar en un futuro cercano a la República Popular, cuya crisis parece que dista mucho de haber tocado fondo.

Los españoles, preparados para ser evacuados

PEKIN.—La mitad de la comunidad española en Pekín se refugió ayer en un hotel próximo a la embajada de España, como primera medida de protección y a la espera de que algún avión pueda conducirlos fuera de la República Popular China.

El embajador español, *Eugenio Bregolat*, dijo que unas 30 personas, entre estudiantes y funcionarios de la embajada, están alojados en un hotel próximo a la sede de diplomática española y que todos se encuentran a salvo.

El hecho de que los recintos residenciales de Jianguomenwai, a unos cinco kilómetros de la plaza de Tian An-Men, donde se encuentran las embajadas, fueran rodeados ayer por soldados durante varias horas, contribuyó a aumentar el pánico entre los extranjeros que viven en esta zona.

Otros españoles residentes en Shanghai, Tianjin o Canton se pusieron en contacto con la representación diplomática para pedir asesoramiento. Diversas fuentes indicaron que algunos de los residentes al sur del país han podido salir hacia Hong Kong.

Bregolat indicó que se ha pensado en incluir a los españoles en un vuelo especial fletado por compañías aéreas de otros países que también han decidido evacuar a sus ciudadanos. Se espera que mañana viernes pueda salir la mayor parte de la colonia española en Pekín.

El agregado económico de la embajada, *Enrique Jiménez*, aseguró ayer a la emisora *Antena 3* por teléfono que ningún español se ha visto afectado por los tiroteos u otras situaciones similares.

Además, siguen en Pekín los corresponsales de TVE y de varios periódicos nacionales.

La oficina de la agencia Efe se ha convertido en el centro de información para residentes españoles y latinoamericanos.

Debido a la total falta de periódicos y revistas, tanto chinos como de la colonia de Hong Kong, las únicas fuentes de información para extranjeros son ahora las emisoras de onda corta, las embajadas y la Prensa extranjera.

Una nota de color en el actual clima de depresión la constituyó hace unos días la boda de la encargada de Asuntos Culturales de la embajada española, *Inma González*, con el ciudadano chino *Song Wencai*.

El Gobierno español, tras congelar los contactos de alto nivel con China, decidió aplazar la concesión de un crédito de seis millones de dólares (unos 780 millones de pesetas), con cargo al Fondo de Ayuda al Desarrollo, aprobado por el Consejo de ministros el pasado 7 de abril, según informó ayer el diario *La Economía 16*.

DECAPITACIONES EN RIAD Un testigo cuenta: «La multitud baila y canta cuando ajustician a los condenados»

El verdugo del rey de Arabia

Las frecuentes ejecuciones públicas son un espectáculo concurrido en la cuna del Islam

JEAN-PATRICK VOUDENAY
L'Evenement du Jeudi/Riad

Al final del largo embotellamiento que paraliza el centro urbano de la vieja Riad, capital de Arabia Saudí, un cuerpo se balancea enganchado a una especie de pórtico. Esta vez, el ajusticiado tiene las manos atadas a la espalda. No se lo ha expuesto con los brazos en cruz como a sus dos cómplices, decapitados unos meses antes y expuestos luego ante la multitud, con la cabeza recosida a toda prisa. «Había acudido demasiado público. Las autoridades temían que esta vez acudiera todavía más gente», explica un periodista saudí.

De todas formas, gente no falta. Y el embotellamiento es cada vez mayor. Casi se acude en familia, aunque sin los niños, para ver al «bandido de los caminos» expuesto en mitad de la plaza Eid-el-Kebir, frente a la mezquita. Las autoridades han previsto incluso una gran zona de aparcamiento para que la gente deje allí los coches.

Un cordón de la guardia nacional mantiene a la multitud a una pequeña distancia. Muchos saudíes con *disdasha* blanca, también bastantes inmigrantes asiáticos, con vaqueros y camiseta, y algún que otro europeo, que pasa un tanto inadvertido. Y grupos apretados de mujeres vestidas con *chador*, como encerradas en búnkers negros de una sola tronera que ametralla con miradas el cuerpo musculoso del bandido, bastante buen mozo y vestido sólo con el calzón.

Lo que había hecho el ajusticiado nunca se sabrá en realidad. Los periódicos dicen —es la versión oficial— que robó y mató, sobre todo a uno de los policías que lo sitiaban, antes de ser abatido él también.

En privado, los periodistas contradicen esa versión: las fuerzas del orden le querían vivo. Por eso consiguió matar a varios hombres de las fuerzas especiales. Por fin, prefirió hacerse justicia antes que rendirse. Para no conocer la misma suerte que sus cómplices. «Era la primera vez, que yo supiera, que las autoridades hacían crucificar a cadáveres», añade el periodista saudí.

> Algunos echan a correr para coger los mejores sitios, cerca de donde caerán las cabezas

Días más tarde, otra multitud se aprieta en la plaza Eid-el-Kebir. Están quienes han venido para las oraciones del viernes. Otros que esperan las ejecuciones. Y otros que han acudido para las dos cosas. La oración de mediodía se prolonga. El contramaestre filipino (y cristiano) que tengo al lado se impacienta: «Las ejecuciones son algo espantoso. La primera vez enfermé. No pude tomar bocado en todo el día».

Desde entonces no se pierde ni una. Aunque, según lamenta, la semana anterior se perdió la lapidación de dos mujeres en otro barrio de la ciudad. «Pero un amigo mío sí la vio. Antes de tirarles las piedras, meten a las mujeres en sacos».

La oración acaba de terminar. Algunos fieles se marchan, mientras otros echan a correr. Quieren coger los mejores sitios, lo más próximos al lugar en que caerán las cabezas.

No han tenido suerte. Este viernes no hay ejecución en Riad. «Pues no sabe usted lo que se ha perdido. La multitud baila y canta cuando decapitan a los condenados. Es espantoso. Y luego el verdugo. Es un tío grandón, un negro inmenso...», dice, decepcionado, el contramaestre filipino. Este viernes, a la sombra de la mezquita Eid-el-Kebir, no veremos actuar, por tanto, a Saeed Al-Sayaf, el más famoso verdugo del reino. De todas formas, no está en el paro: dos cabezas cortadas en otra ciudad. Nuestro hombre es toda una personalidad en Arabia Saudí.

Cuando Riad ordenó la ejecución de 63 de los conjurados que, en noviembre de 1989, se habían apoderado de las armas de mano del *sancta-sanctórum* de La Meca, fue él quien se encargó de decapitar a algunos cabecillas. El 9 de enero de 1980 ejecutó a doce de un tirón en la ciudad santa.

En una entrevista que



Ejecución pública de un ladrón en una plaza de Riyad, la capital de Arabia Saudí, fotografiada clandestinamente por un reportero de la agencia Gammma. La ley prohíbe tomar imágenes de los ajusticiamientos.

FIGURA 152



AP





MUERTE EN MIAMI. El supuesto delincuente Rolando Rodríguez, que aparece en esta serie de fotografías en lo alto de la escalera vestido en tonos claros, resultó muerto el pasado lunes en Miami por el disparo de un policía (el situado a la derecha en la foto vertical) al que intentó agredir arrojándole un machete. La Policía mantuvo rodeada la casa en que estaba refugiado Rodríguez por espacio de más de dos horas y media, durante las cuales trató de negociar sin éxito su rendición. La secuencia de la muerte de Rodríguez fue filmada por un cámara de la cadena de televisión WTVJ de Miami.

FIGURA 153

POTSCRIPTUM

10

CONCLUSIONES

Una vez llegados a este punto, concluido el núcleo central de la investigación, nos encontramos en disposición de recapitular sobre lo expuesto hasta el momento, para comprobar si algunas de las muchas preguntas que motivaron esta Tesis Doctoral han obtenido respuesta a lo largo del trabajo que finalizamos con las líneas que ahora nos ocupan.

En efecto, desde el comienzo de nuestra exposición hemos pretendido dejar claro que la investigación emprendida no se iba a concretar en un único método de análisis de la utilización informativa de la fotografía, ni pretendía establecer una teoría concreta del fotoperiodismo, sino que nuestra propuesta -a modo de ensayo- tenía unos objetivos más diversificados: (a) el estudio de la naturaleza de la fotografía periodística; (b) el análisis de los códigos que intervienen en la "construcción" del mensaje fotográfico informativo; (c) el estudio de la evolución histórica del uso de la fotografía en la prensa; (d) la profundización en la capacidad de la fotografía para reflejar realidades sociales; (e) y, por último, el análisis pormenorizado del complejo proceso informativo del mensaje fotográfico en el contexto concreto de su aplicación en la prensa diaria. En definitiva, la agudización de nuestra mirada analítica -desde diversas perspectivas críticas- sobre la realidad fragmentada (realidad medial) que la utilización de la fotografía en la prensa nos ofrece.

Por ello, no pretendemos ahora reafirmar con nuestras conclusiones la validez, viabilidad o idoneidad de nuestra propuesta, pues en ella convergen muy diferentes aspectos que no es fácil concretar ni resumir: una compilación de datos y propuestas de autores que con anterioridad han abordado estos problemas; una síntesis expositiva y una valoración sistemática de los distintos acercamientos teóricos a la realidad que nos proponíamos estudiar; un replanteamiento del concepto de "mensaje fotográfico" en su uso concreto y especifico en la prensa; y, por último, una descripción exhaustiva del citado proceso y de sus diversas fases, que permitiera abrir líneas futuras de investigación sobre la premisa de la "parcialidad del testimonio gráfico" para convertirse en "espejo" referencial de la realidad de la que pretende informar. En resumen, una caracterización teórica e histórica de nuestro objeto de estudio que nos permita abordar una posterior etapa analítica, para establecer nuestra posición crítica frente a la utilización informativa del mensaje fotográfico.

Por tanto, si fuera necesario extraer solamente una conclusión primordial, ésta sería la siguiente: en nuestra opinión, tras la investigación realizada, estamos en disposición de afirmar (a) que el mensaje fotográfico informativo es un proceso continuo y complejo, que comienza mucho antes de que el fotógrafo apriete el disparador de su cámara y que termina mucho después (en la lectura decodificadora que realiza el receptor); (b) que este proceso es necesario analizarlo en su conjunto, pues todas sus fases se encuentran íntimamente vinculadas entre sí; (c) que es necesario reformular la idea de que la fotografía es "un mensaje sin código" (denotado) al que posteriormente se le añaden mecanismos de connotación, y comenzar a pensar -por el contrario- que la fotografía -cuando se utiliza como elemento informativo en la organización productiva de la medios de comunicación- se convierte desde el primer momento de su utilización en un mensaje social y culturalmente connotado; (d) que la lectura decodificadora que realiza el receptor debe ser una lectura crítica y profunda, intentando descubrir la parte simbólica y persuasiva que el mensaje fotográfico contiene, aunque esa codificación se esconda hábilmente tras la capacidad testimonial y referencial de la imagen fotográfica; (e) y, por último, que no existe ninguna fotografía -ni artística, ni de prensa- que represente solamente lo denotado referencialmente, pues sostenemos que toda fotografía denuncia a su autor, habla de sí misma hablando del estilo del autor o de los estereotipos culturales socialmente asumidos.

Sin embargo, no quisiéramos ser tan sintéticos y dejar resumidas en esa conclusión básica y apresurada todas las respuestas a las preguntas que hemos ido formulando a lo largo de la exposición: ¿Cuál es, en comparación con otros métodos de representar la realidad, la verdadera naturaleza de la imagen fotográfica? ¿Cuáles son las características esenciales del mensaje fotográfico informativo? ¿Cómo han evolucionado las teorías sobre la capacidad documental de la fotografía? ¿Por qué es posible que surja, en un momento dado de la historia de la prensa, un tipo de publicaciones que comiencen a utilizar la imagen como instrumento de información y no como recurso meramente ilustrativo? ¿Cómo se han desarrollado, juntas y por separado, la técnica fotográfica y la técnica de la impresión, para conseguir reproducir y multiplicar la imagen en la prensa? ¿Cómo reaccionó la sociedad ante estas nuevas técnicas? ¿Hasta qué punto es la técnica la única responsable de la aparición de un nuevo lenguaje visual autónomo y sucesivamente más

rico y matizado, al que hemos dado en llamar fotoperiodismo? ¿Hasta qué punto la capacidad de la fotografía de presentarse como un lenguaje referencial y sin connotaciones le permite ejercer una mayor influencia sobre el público lector? ¿Cuáles son los códigos que permiten al lenguaje fotográfico alterar y deformar la realidad que presuntamente representa? ¿Cómo se puede establecer una lectura crítica de la realidad que nos llega mediada y fragmentada por la publicación de la fotografía en la prensa? ¿Cuáles son la rutinas profesionales que caracterizan el uso informativo de la fotografía en la prensa actual?.

Preguntas cuyas respuestas han sido expresadas en el desarrollo de la investigación y que no resultan fáciles de resumir en una conclusión apresurada; sobre todo porque esperamos que, durante la lectura del texto, el lector haya podido "construir" sus propias reflexiones sobre los aspectos estudiados, y que éstas resulten más enriquecedoras que las que el propio autor del trabajo pueda aquí expresar. De esta forma, ese sentido social de lectura, que proponíamos como justificación de la utilización del "nosotros", habrá tenido una significación verdaderamente eficaz. No obstante, como la tradición académica exige, proponemos aquí algunas conclusiones, con el riesgo de olvidar o no valorar aquellas otras que un ojo más perspicaz pueda entresacar de nuestra larga exposición. El riesgo en un trabajo en el que las propuestas son diversas y en el que se ha realizado una compilación sintética de diferentes acercamientos teóricos al objeto de estudio es evidente pues, al aportar varias perspectivas de trabajo, las conclusiones pueden ser muy dispares, según el punto de vista con el que se afronte la lectura. Desde el nuestro, estas conclusiones podrían resumirse sumarialmente en las siguientes:

A. Desde el punto de vista de la caracterización teórica de nuestro objeto de estudio (Parte primera: Una perspectiva teórica):

1. Como hemos analizado, la imagen juega, y ha jugado a lo largo de cien años de historia, un papel primordial en la prensa escrita. Por ello cualquier estudio que se inicie para intentar comprender los cambios que la imagen ha producido en la evolución del periodismo tendrá una importancia decisiva. Pero, la perspectiva correcta de todo estudio que se inicie sobre la utilización de la imagen en la prensa debe contemplarse desde una

doble posición analítica: la de los dos agentes (colectivos o individuales) que participan activamente en esta concreta y particular comunicación visual por medio de imágenes fotográficas informativas (el emisor -fotógrafo o medio de comunicación- y el receptor -o "lector" del mensaje "mixto" conformado por la imagen y el texto verbal), pues una ubicación unilateral empobrecería cualquier investigación que pretende analizar un mensaje altamente codificado, para cuya "lectura" se requiere una posición crítica. Tanto más cuando, además, en la comunicación fotoperiodística, el productor de imágenes es emisor sólo en primera y circunstancial instancia, pues a su vez es también (sobre todo el medio informativo como productor colectivo) receptor, remodelador y distribuidor de imágenes.

2. La fotografía, por sus características esenciales, debe ser contemplada como una imagen material de naturaleza muy diferente a las imágenes aisladas que le han precedido, en el curso de la constante evolución de la imagen y en el proceso de densificación iconográfica que el hombre ha vivido desde la aparición en la historia de la humanidad de lo que Gibson llamó el "signo gráfico fundamental". Pero, además, la fotografía de prensa es fundamentalmente un mensaje, en el que una fuente emisora codifica una información y la hace llegar a un medio receptor a través de un canal artificial de transmisión. Por tanto, el estudio de la utilización informativa de la fotografía no puede abordarse desde una única perspectiva pues, como proceso social de significación en el que se concitan tanto su naturaleza icónica como su carácter de elemento informativo, requerirá un acercamiento teórico desde diferentes disciplinas. Tal como hemos intentado explicar en el capítulo II, nuestra propuesta de investigación (englobada dentro del campo de la ciencias humanas y sociales -"ciencias emergentes" o en "proceso de ser hechas"-) tendrá un carácter interdisciplinar: se utilizarán "herramientas" de análisis prestadas de tantas disciplinas como sean necesarias, para establecer un camino homogéneo y coherente de acercamiento a nuestro objeto de estudio. Porque, como hemos analizado con profusión, en el estudio del uso informativo de la fotografía confluyen, además de los elementos irreductibles e invariantes de la imagen, otros que por su propia naturaleza deben ser considerados evolutivos y totalmente vinculados a los cambios sociales y -no es posible olvidarlo- a los cambios que en la sociedad ha producido precisamente la utilización de imágenes como procedimiento de comunicación. Y porque el objeto protagonista de nuestra investigación no ha sido solamente la imagen fotográfica y sus elementos invariantes, sino también el

hombre que utiliza esas imágenes; el hombre que informa o es informado mediante las imágenes fotográficas que fragmentan, explican y representan la realidad cuando son publicadas en los medios de comunicación impresos. En definitiva, porque hemos estudiado el mensaje fotográfico y su utilización en la prensa como un proceso social de significación que tiene como fin la creación de una imagen social (una visión de la realidad) que identifica a una colectividad determinada y a sus componentes; como una relación social específica producida en una situación socio-comunicativa, en un contexto determinado y en un periodo histórico concreto, que organiza una determinada visión compartida de esa realidad; y como una relación social entre un sujeto (o medio de comunicación) que fabrica y distribuye información por medio de imágenes fotográficas y otro que las recibe y las lee.

3. También hemos advertido en nuestro trabajo la ineludible necesidad de replantearse los diferentes mitos sobre la incontestabilidad de los conceptos de similitud aparencial, de analogía y de fidelidad a lo real que la fotografía ha arrastrado desde su aparición en el universo icónico, por una determinada postura cultural "egocentrista" que obvia el problema de que nuestra manera de "ver" el mundo sea la única manera posible de verlo (la mejor y la verdadera). Sin embargo, para complicar aún más nuestro análisis, hemos tenido en cuenta el poder que siempre ha detentado la fotografía para reproducir "exactamente" la realidad exterior -poder inherente a su técnica-, que le presta un carácter documental indeleble y de un interés capital para su utilización informativa. De hecho, cada imagen fotográfica contiene una información, y se usa para comunicar algo. Puede informarnos sobre el objeto escogido, sobre su color, su forma, su volumen, sobre su apariencia externa, sobre el emplazamiento del objetivo, sobre la intensidad de la luz y sobre multitud de cosas más. Gracias a su capacidad para registrar con exactitud muchos más detalles de los que la propia vista percibe, la fotografía posee en general una rica capacidad de condensación informativa: así, su apariencia analógica con la realidad le confiere una gran importancia en la prensa escrita, pues rápidamente -como hemos estudiado- se impone al lector como una traducción inmediata y evidente de la existencia del referente real fotografiado. Sin embargo, por más que aparezca como el procedimiento más fiel e imparcial de reproducción de la realidad exterior, la fotografía no posee más que una falsa objetividad. Las propias lentes del objetivo (pese a su propia denominación

técnica, pese a su consideración de ojo pretendidamente legal) permiten todas las deformaciones posibles de la realidad; la posterior manipulación del objeto fotografía -tal y como señalaba Barthes: reencuadres, preselección, compaginación, publicación en un determinado periódico o en otro, etc- permiten nuevas y diferentes lecturas; y, por supuesto, dado que la estructura de la fotografía de prensa dista mucho de ser aislada, pues debe ser considerada como un mensaje mixto que adquiere su total significación en su conjunción con los textos verbales que la acompañan. Por tanto, creemos haber demostrado en el capítulo III que el papel que juega la fotografía en la información no depende exclusivamente de su capacidad documental, sino también de los elementos que la connotan, de los códigos que intervienen en el mensaje; en definitiva, de sus capacidades para transmitir el discurso, fabricar ideas y manipular opiniones.

4. Desde esa perspectiva, y partiendo de la concepción de la fotografía de prensa como una imagen material (fragmento material que organiza estímulos visuales con intencionalidad comunicativa), hemos intentado establecer nuestra particular definición de la naturaleza de la fotografía en su contexto de utilización informativa. Así, la fotografía informativa se nos ha presentado como un factor de mediación social con una triple naturaleza: icónica (en cuanto la fotografía remite a la realidad y habla de ella); indicial (en cuanto remite a sí misma y a su peculiar génesis); y simbólica (en cuanto remite al fotógrafo o al medio que la utiliza y denuncia o puede ser capaz de denunciar sus intenciones comunicativas).

5. Partiendo de las formulaciones del francés Phillipe Dubois hemos analizado su interesante teoría, que implica la consideración de la fotografía como sujeto ontológicamente pragmático, que se produce en un acto genético especialmente singular por su mecánica de "sincronismo de creación"; pero también como "sujeto en marcha" (en acción), en proceso de existir plenamente sólo y cuando sea contemplado (leído) en otro acto (más o menos lejano en el tiempo y en el espacio, según se trate de un procedimiento técnico o de otro) que completará de forma definitiva "toda su enunciación". Sin embargo, la sólida hipótesis teórica de Phillipe Dubois que le permite abordar el estudio de lo que el llama "lo fotográfico" como dispositivo teórico, no nos ha sido válida para afrontar el estudio del mensaje fotográfico como proceso. Por tanto, aún estando de acuerdo con la

formulación teórica de Dubois, y utilizándola en determinados momentos de esta investigación, nuestro camino ha tomado otros derroteros, deteniéndose con mayor énfasis en lo que denominaremos "proceso fotográfico" y mensaje fotográfico. Un complejo entramado de procesos que, en el caso de la fotografía informativa, lleva además aparejado el estudio del proceso comunicativo: esto es, un primer proceso, incluso anterior al "acto de la toma" (preparación y decisión de estrategias); un segundo proceso que se desarrolla entre la toma y el "acto de la recepción" y que conlleva determinadas manipulaciones técnicas e informativas del mensaje: y otro proceso posterior incluso a la primera contemplación de la fotografía por el lector, que deberá analizar la decodificación y la evaluación del mensaje fotográfico transmitido en esos procesos. Nuestro punto de vista ha sido entonces el de considerar a la fotografía, y particularmente a la fotografía informativa, como medio de comunicación, por lo que hemos tratado de aplicar un modelo concreto de comunicación fotográfica, recurriendo a la ampliación del modelo canónico de la comunicación (emisor- código- mensaje- código- receptor) con la inclusión del nuevo concepto de "actividad jerarquizada", que hemos recogido del doctor Perea.

6. Por tanto, nos hemos visto en la obligación de reformular el concepto de mensaje fotográfico, obviando su carácter de "acto sin intervención humana" y apostando decididamente por la idea de "proceso continuo", en el que tendrá tanta importancia la imagen fotográfica propiamente dicha como el contexto de su utilización concreta en la prensa. Como ya dejamos señalado no nos ha interesado tanto en nuestro análisis el descubrir cómo "habla" la fotografía sino el descubrir cómo "habla" esa fotografía "en" su contexto y "con" su contexto. Y, en esa consideración del mensaje fotográfico informativo como proceso continuo, advertimos la presencia de determinados códigos de significación, que aparecen en cada una de las diferentes fases y que son introducidos por diversos actores del proceso, connotando el mensaje. Códigos que quedan expresados en el gráfico final del capítulo III y que pueden agruparse, tanto en los diversos pasos del proceso que nosotros proponemos, como en el "proceso jerárquico de actividades", estudiado por el Doctor Perea (Proyectar y Codificar -como actividades del emisor-, Transmitir -como actividad del medio- y Recibir -como actividad del lector-).

B. Desde el punto de vista de la evolución histórica del uso informativo de la fotografía (Parte segunda de nuestro trabajo: Una perspectiva histórica):

7. La interdisciplinariedad antes señalada también ha estado presente en esta segunda parte de nuestra investigación, pues nuestra pretensión analítica no ha se ha centrado solamente en la valoración de los contenidos de las publicaciones estudiadas en sus diversos bloques históricos, sino que también, con el apoyo de otras disciplinas, ha pretendido profundizar -en cada periodo concreto- en la tecnología de la imagen, en las técnicas de impresión, en los problemas estéticos y formales de la imagen, en las repercusiones sociales de esas -ya obsoletas- nuevas tecnologías, así como en sus relaciones con la historia de la pintura, de los movimientos artísticos y de la sociedad de cada momento histórico.

8. También hemos advertido como el concepto de prensa con ilustraciones va unido, desde tiempos inmemorables del periodismo, al concepto de prensa popular. Ahora bien, una vez que el público lector se acostumbra a "leer" en esas ilustraciones, éste exigirá también la existencia de imágenes en la llamada prensa seria. Como más adelante, cuando la sociedad se acostumbre a estar informada de la realidad cambiante por las imágenes cinematográficas de los noticieros filmados, exigirá también esa realidad "viva" y "palpitante", en las páginas de los diarios y revistas.

9. De similar forma, la aparición de la imagen en la prensa, y la posterior invasión de las páginas de las publicaciones periódicas por las ilustraciones, transformará radicalmente el periodismo, que iniciará con ello nuevas concepciones informativas. La posterior incorporación de la fotografía a la prensa, que se produce a finales del siglo XIX, llevará aún más lejos estas transformaciones. El periodismo comenzará una nueva y diferente andadura, con una concepción radicalmente distinta a la anterior: la visualización del texto impreso.

10. Con los datos analizados, se advierte que hasta la aparición de los procedimientos fotomecánicos, los únicos procedimientos que la prensa del XIX puede utilizar para reproducir la imagen en sus páginas son el grabado en madera y la litografía.

Sin embargo, es importante señalar en este sentido -como creemos haber demostrado- que las influencias de la fotografía en la prensa no van a estar presentes solamente en este periodo, cuando tanto los métodos fotográficos como los procedimientos de impresión estén capacitados técnicamente para que la imagen fotográfica pueda ser reproducida en los impresos. Muy al contrario, la verdadera influencia de la fotografía en los cambios que se ocasionan en la prensa del siglo XIX viene determinada por diversos factores muy anteriores en el tiempo: por la propia invención de la fotografía y por su gran expansión; por su rápida aceptación social y por la transformación de los hábitos visuales; por su potenciación paralela de la prensa que sólo utiliza dibujos, al influir en sus dibujantes y habituarles a una nueva forma de mirar; por sus primeras apariciones en una prensa aún tecnológicamente incapacitada para utilizar procedimientos fotomecánicos, pero que publica fotografías aunque sea en forma de grabados o trascripciones de línea.

11. Ha sido necesario, también, establecer con claridad las diferencias entre los primitivos "reporteros gráficos" -esto es, los pioneros de una fotografía documental y de viajes- y los llamados "artistas de la mancha". Estos últimos, dibujantes viajeros que realizaban su trabajo por encargo de la prensa o con la idea de publicar en el prensa sus dibujos, pueden ser considerados con más propiedad los verdaderos precursores del periodismo gráfico. Los pioneros de la cámara fotográfica viajera, aunque contribuyen eficazmente al desarrollo del lenguaje informativo gráfico, realizan su trabajo muy desconectados de las publicaciones pioneras y sin planteamientos claramente informativos.

12. De la misma forma, aunque podemos hablar con verdadera propiedad de "fotografía de prensa" en los albores del cambio de siglo, no es posible hablar de fotoperiodismo desde el mismo momento en que la fotografía se incorpora a la prensa. Es necesario esperar a que las fotografías publicadas en la prensa logren un lenguaje nuevo y diferenciado de comunicar la actualidad gráfica. Mientras tanto podemos hablar de prensa gráfica que utiliza fotografías. Pero, también entre las causas que van a favorecer la aparición del fotoperiodismo se encuentra la influencia de estas primeras fotografías publicadas por la prensa de finales del siglo, en las que sus autores ya intuyen lo que va a ser capaz de comunicar el instrumento que en ese momento todavía utilizan de forma casi experimental.

13. No obstante, en el capítulo VI analizamos como, en los últimos años del siglo, una vez que la fotografía supere los problemas técnicos que le impedían aparecer en la prensa con plena capacidad informativa y una vez que la imprenta esté también capacitada para imprimir la imagen fotográfica, se produce la definitiva incorporación de la fotografía a la prensa. Y esta incorporación hay que situarla muy cercana a la revolución que de forma paralela que se produce en el campo de las comunicaciones en general. Ahí radica la verdadera importancia de la influencia de la fotografía en esta etapa histórica; como el ferrocarril, el teléfono y otros medios de comunicación, la fotografía de prensa va a hacer más pequeño el mundo, acercando a los lectores la realidad de otras latitudes, al mismo tiempo que la sociedad se transforma abriendo sus horizontes culturales, artísticos y comerciales.

15. El estudio de las publicaciones señeras de final de siglo, y los grandes hitos gráficos de principios de nuestro siglo -cuando la fotografía comienza a acceder a la prensa diaria-, confirman el proceso de transformación de la imagen en la prensa, que si bien comenzó como elemento ilustrativo se ha convertido, con el paso de los años, en uno de los principales instrumentos de información con que cuenta el periodismo moderno.

16. Periodismo moderno que, en el caso de la fotografía informativa, aparecerá definitivamente en la década de los años treinta de nuestro siglo de la mano de los grandes fotógrafos alemanes y de las revistas señeras de la república de la Weimar. Pero, cuando aparece lo que hemos dado en llamar fotoperiodismo, como un lenguaje propio y autónomo, diferenciado de la mera ilustración gráfica e introductor de elementos informativos "novedosos", ya han tenido lugar en el curso de los primeros años del siglo experiencias de prensa gráfica y de utilización informativa de la fotografía realmente interesantes. Por ello, no es posible estudiar la génesis y la evolución del fotoperiodismo como una simple trasposición lineal del mejoramiento de las técnicas fotográficas y de impresión, sin detenerse con profusión en aspectos como el documentalismo gráfico de primeros de siglo o los periódicos diarios que comienzan a incorporar estas fotografías a sus páginas. Porque, si bien es cierto que la aparición de las cámaras de pequeño formato, del "flash" o los avances en las técnicas de fotocomposición son aspectos primordiales en la génesis del fotoperiodismo moderno, también lo es que los factores y causas que

influirán en su evolución son muy variados. Por ejemplo, el desarrollo de la cinematografía, que acostumbra al público a la realidad "viva y palpitante" de las imágenes en movimiento; la influencia de las coberturas gráficas de las diferentes guerras y conflictos, que acercan al lector a nuevas y desconocidas realidades; la inteligente utilización propagandística de la fotografía por diferentes regímenes y en diversas situaciones; etc.

17. La soberbia informativa de los grandes semanarios gráficos, que dominan el mercado de publicaciones desde la aparición de la revista Life hasta principios de los años sesenta, las dificultades económicas de sus mastodónticas estructuras empresariales, la competencia con la cada día más poderosa televisión, son algunas de la causas que finiquitan la que hemos dado en llamar la época dorada del fotoperiodismo. Sin embargo, la aparición de las grandes agencias fotográficas, al amparo de las agencias internacionales de noticias; el nacimiento de las pequeñas agencias de fotógrafos "free-lance", para luchar contra la dictadura informativa de los grandes semanarios; la incorporación definitiva de la fotografía en las páginas de los periódicos diarios como elemento esencial de la información; la poderosa eclosión de los semanarios de información general, que utilizan profusamente la fotografía; la capacidad de la imagen estática para humanizar la noticia, frente al bombardeo de imágenes televisivas; y la definitiva asunción social de la fotografía como elemento imprescindible en los medios de comunicación impresos, han dado nuevos visos -aunque muy diferentes a los de sus inicios- al fotoperiodismo. Y en el análisis de estas nuevas concepciones periodísticas hemos advertido la existencia de interesantes factores comunicativos, que nos hacen necesario un replanteamiento del estudio de la fotografía informativa y de su utilización en el contexto de la prensa diaria, lo que nos ha llevado a plantear la tercera parte de nuestra investigación.

C. Por último, desde una perspectiva analítica, que pretende analizar el uso actual de la fotografía en la prensa y su capacidad para "construir" la realidad "medial", nuestras conclusiones podrían resumirse en las siguientes:

18. Partiendo de una personal propuesta de definición convencional de la realidad, hemos intentado delimitar el concepto de realidad medial (documental y ficticia) desde el punto de vista de la construcción del mensaje fotográfico. El análisis de la capacidad de la fotografía para presentar una realidad fragmentada y estratégicamente codificada, escondiendo o disfrazando la utilización de códigos culturales de transformación de la realidad en su supuesto y reconocido carácter testimonial y referencial, nos ha permitido observar que es precisamente en esa especie de efecto de "fotorealidad" donde se esconde la importante eficacia del discurso informativo icónico.

19. Así, hemos pretendido demostrar que la utilización informativa del mensaje fotográfico no es una actividad inocente en la cual el fotógrafo se limita al mero registro icónico de la realidad de los hechos, sino que es un complejo proceso, un entramado de situaciones, selecciones y decisiones que "normalizan" mediáticamente la imagen de la realidad. Hemos estudiado por tanto la capacidad de la fotografía como elemento de mediación social (mediación debida a su propia técnica, a la presencia del fotógrafo, a su estrategia estética o informativa y a la estrategia ideológica o informativa del medio que utiliza la fotografía), su responsabilidad en la "construcción" de realidades ficticias, falsificando en ocasiones la historia. Pero también es necesario destacar como, en nuestro análisis, se detecta que por sus propias especificidades la fotografía es capaz de alterar la realidad: la presencia del fotógrafo como protagonista ineludible de los acontecimientos (efecto "observación" y efecto "pose").

20. La siempre polémica discusión sobre el estilo fotográfico y la estereotipación de los códigos icónicos, nos ha advertido también de la necesidad de analizar el proceso informativo desde la perspectiva del lector. Desechando el mito de la universalidad del testimonio gráfico, hemos establecido un proceso de decodificación del mensaje fotográfico en el que quedan patentes las dificultades de la lectura y, por ende, que el resultado de una comunicación no puede darse nunca por garantizado, puesto que el significado de los

mensajes no es algo inherente al propio texto (icónico-verbal) sino al resultado de una "reconstrucción" por parte del lector. Ahora bien, también creemos haber demostrado que esa decodificación no es un acto realizado libremente, sino socialmente muy determinado por factores y sistemas de valores muy diversos que han quedado reflejados en el gráfico del capítulo VIII.

21. Por otra parte, partiendo de una nueva definición convencional del concepto de "acontecimiento", hemos pretendido extender las propuestas de las investigaciones clásicas sobre la "noticiabilidad" al caso concreto de la fotografía informativa. De esa forma, hemos formulado el nuevo término de "fotografiabilidad", pues hemos advertido y analizado que la "noticiabilidad gráfica" no depende de los mismos factores que cualquier otra noticia, pues el carácter sustantivo de los acontecimientos (esto es, su importancia intrínseca) influirá muchos menos en la decisión de considerar el valor-noticia de una fotografía. Por el contrario, otros factores como la disponibilidad o accesibilidad del material, los gustos del público o los factores de competencia entre los medios tendrán una importancia radical en la distribución de los valores noticia gráficos.

22. Sin embargo, y ese mismo sentido, también hemos sentido la necesidad de considerar la influencia de los factores económicos, de otros factores organizativos y de las llamadas "rutinas profesionales" en la utilización actual de la fotografía en la prensa. Analizando todos estos aspectos hemos llegado a la conclusión que la atípica organización de los departamentos de fotografía de los periódicos diarios (una organización horizontal, que les hace depender y dar servicio a todas las secciones) contribuyen en muchas ocasiones a ocasionar ciertos trastornos informativos al no controlar directamente estas secciones sus fuentes y su material informativo.

23. Por último, creemos haber contribuido de una forma eficaz a desbrozar el complejo proceso informativo de la fotografía en su utilización por la prensa diaria. Consideramos que el análisis propuesto en el último punto del capítulo IX es suficientemente exhaustivo en la revisión de cada una de las fases de este complicado proceso como para poder hablar de una disección completa. No hemos pretendido, sin embargo, mantener esa misma exhaustividad en la ejemplificación propuesta, pues esa

pretensión podría haber convertido el análisis en interminable. No obstante, consideramos que cada una de las fases analizadas y cada uno de lo ejemplos utilizados pueden servir para abrir líneas de investigación monográficas sobre las diferentes técnicas de persuasión que la fotografía, como elemento informativo imprescindible, disfrazado de "reflejo de la realidad", puede utilizar en el "discurso" de la prensa escrita. No podemos dejar de señalar que, obviamente, cuando hablamos de técnicas de persuasión (formas de hacer "hablar" no referencialmente a la fotografía), debemos tener en cuenta -y así lo hemos hecho- que muchas de estas técnicas pueden ser también producto de las "rutinas profesionales" y de la organización estructural de los medios. Como tampoco olvidamos -y así creemos haberlo hecho en el transcurso de este trabajo- que nunca debemos considerar que la fotografía por sí sola constituye un mensaje: el mensaje informativo que ha sido objeto de esta investigación es fundamentalmente un "mensaje mixto", conformado por la imagen y los textos verbales que la acompañan cuyo verdadero sentido (tercer sentido) y cuya auténtica significación sólo se dará en la conjunción plena y compatible de estos dos lenguajes.

11

BIBLIOGRAFIA Y FUENTES

11.1.-METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION CIENTIFICA.

11.2.-TEORIA Y ANALISIS DE LA IMAGEN.

11.3.-HISTORIA Y TECNICA DE LA FOTOGRAFIA.

11.4.-PERIODISMO Y COMUNICACION DE MASAS.

11.5.-FOTOPERIODISMO Y PERIODISMO GRAFICO.

11.6.-OBRAS GENERALES SOBRE TECNICA Y TECNOLOGIA.

11.7.-IMPRENTA: HISTORIA Y TECNICAS DE IMPRESION.

11.8.-TRABAJOS DE INVESTIGACION INEDITOS: TESIS, TESINAS Y PROYECTOS DOCENTES.

11.9.-OTROS TEXTOS: MONOGRAFIAS, RESEÑAS Y ARTICULOS DIVERSOS DE PERIODICOS Y REVISTAS ESPECIALIZADAS.

11.1.-METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION CIENTIFICA.

ARNAU, J. (Ed)
Modelos de investigación en las ciencias humanas. Omega. Barcelona. 1978.

BACHELAR, G.
La formación del espíritu científico. Siglo XXI. Buenos Aires. 1974.

BERNAL, John D.
Historia social de la ciencia. Península. Barcelona. 1954.

BERTALANFFY, L. Von
Teoría General de los Sistemas. FCE. México. 1976.

BERTALANFFY, L. Von
Tendencias en la Teoría General de los Sistemas. Alianza Editorial. Madrid. 1978.

BUNGE, Mario
La investigación científica. Ariel. Barcelona. 1985.

BUNGE, Mario
La ciencia, su método y su filosofía. Siglo XXI. México. 1979.

BUNGE, Mario
La investigación científica. Su estrategia y filosofía. Ariel. Barcelona. 1979.

COHEN, M. y NAGEL, E.
Introducción a la lógica y al método científico. Amorrortu. Buenos Aires. 1968.

ECO, Umberto
Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Gedisa. Barcelona. 1982.

GARZA MERCADO, Ario
Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales. Colegio de México. México D. F. 1970.

HEMPEL, Carl G.
La filosofía de la ciencia natural. Alianza Editorial. Madrid. 1966.

KEDROV, B. M.
Clasificación de las ciencias. Progreso. Moscú. 1974.

LAKATOS, I.y MUSGRAVE, A.
La crítica y el desarrollo del conocimiento. Grijalbo. Barcelona. 1975.

LASSO DE LA VEGA, J.
El trabajo intelectual. Normas técnicas y ejercicios de documentación. Paraninfo. Madrid. 1975.

LASSO DE LA VEGA, J.
Cómo se hace una tesis. FUE. Madrid. 1977.

LOPEZ YEPES, J. y otros
Estudios de documentación general e informativa. Seminario Millares Carlo. Madrid. 1981.

MARTIN SERRANO, Manuel
Métodos actuales de la investigación social. Akal. Madrid. 1978.

MESAROVIC, M. D.
Views on General Sistems Theory. John Wiley and Sons. New York. 1964.

POPPER, K.
La lógica del descubrimiento científico. Tecnos. Madrid. 1962.

RIVADULLA RODRIGUEZ, A.
Filosofía actual de la ciencia. Editora Nacional. Madrid. 1984.

ROMANO, David
Elementos y técnicas del trabajo científico. Teide. Barcelona. 1983.

RUSSELL, B.
La perspectiva científica. Ariel. Barcelona. 1969.

V.V.A.A.
Historia General de las Ciencias. Orbis. Barcelona. 1978.

V.V.A.A.
Teoría General de los Sistemas. Revista de la Universidad Complutense de Madrid. Vol. XXIII, 89, En-Mar. Madrid. 1974.

VIVES, José
Normas de metodología para el trabajo científico. CSIC. Instituto P. Enríquez Flórez. 1967.

WALLACE, Walter L.
La lógica de la ciencia en la sociología. Alianza Universidad. Madrid. 1983.

11.2.-TEORIA Y ANALISIS DE LA IMAGEN.

ALONSO, Manuel y MATILLA, Luis
Imágenes en libertad (2 vol.). Nuestra cultura. Madrid. 1980.

ARDILE, A.
Psicología de la percepción. Trillas. México. 1980.

ARMSTRONG, D.M.
La percepción del mundo físico. Tecnos. Madrid. 1966.

ARNHEIM, Rudolf
El cine como arte. Paidós. Barcelona. 1986.

ARNHEIM, Rudolf
Hacia una psicología de la imagen. Arte y entropía. Alianza Editorial. Madrid. 1980.

ARNHEIM, Rudolf
Arte y percepción visual. Alianza Editorial. Madrid. 1985.

ARNHEIM, Rudolf
El poder del centro. Alianza Editorial. Madrid. 1984.

ARNHEIM, Rudolf
El pensamiento visual. Eudeba. Buenos Aires. 1976.

AUMONT, Jacques
La imagen. Paidós. Barcelona. 1992.

BARBER, P.J. y LEGEE, D.
Percepción e información. CECSA. México. 1980.

BARTHES, Roland
Lo obvio y lo obtuso. Paidós. Barcelona. 1986.

BARTHES, Roland y otros
Lo verosimil. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1972.

BARTHES, Roland
La cámara lúcida. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

BARTHES, Roland
Mitologías. Siglo XXI. México. 1980.

BARTHES, R. y otros
La comunication audiovisuelle. Apostolat des éditions. Paris. 1969.

BAUDRILLARD, J.
Cultura y simulacro. Kairós. Barcelona. 1984.

BAZIN, André
¿Qué es el cine? Rialp. Madrid. 1966.

BECEYRO, Raúl
Ensayos sobre fotografía. Arte y Libros. México. 1978.

BENJAMIN, Walter
Discursos interrumpidos. Taurus. Madrid. 1982.

BERENSON, B.
Estética e historia de las artes visuales. FCE. México. 1966.

BERGER, J.
Modos de ver. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.

BERKO, D.K.
El proceso de la comunicación. El Ateneo. Buenos Aires. 1971.

BLOM, Chr. A. y ANDERSEN, Dahl
Principios generales de la comunicación visual. Seminarios y ediciones. Madrid. 1975.

BOORSTIN, Daniel J.
L'image. Union Générale d'éditions. Paris. 1971.

BRUSINI JAMES, Francis
Voir la vérité. PUF. Paris. 1982.

BUSQUETS, L.
Para leer la imagen. ICCE. Madrid. 1977.

CASASUS, José María
Teoría de la imagen. Salvat. Barcelona. 1973.

COSETTE, Claude
Approche scientiphique de l'image communicationelle. Université Laval. Québec. 1974.

COSTA, J.
El lenguaje fotográfico. Ibérico Europea. Madrid. 1977.

COSTA, Joan
La imagen y el impacto psico-visual. Zeus. Barcelona. 1971.

COSTA, Joan
El lenguaje fotográfico. Ibérico Europea de ediciones. Barcelona. 1977.

CUATRECASAS, Juan
El hombre, animal óptico. Editorial Universitaria. Buenos Aires. 1962.

FRESNAULT DERVERLLE, Pierre
L'image manipulée. Edilio. Paris. 1983.

CHINI, Renzo
Il Linguaggio Fotografico. Turín. 1968.

DAGONET, D.
Ecriture et iconographie. J. Vrin. Paris. 1973.

DOELKER, Christian
La realidad manipulada. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

DONDIS, D.A.
La sintaxis de la imagen. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.

DUBOIS, Pierre
El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Paidós. Barcelona. 1986.

FONTCUBERTA, Joan
Fotografía: conceptos y procedimientos (una propuesta metodológica). Gustavo Gili. Barcelona. 1990.

FONTCUBERTA, Joan (Comp.)
Estética fotográfica. Blume. Barcelona. 1984.

FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie y PARFAIT, Françoise
Petite fabrique de l'image. Magnard. Paris. 1983.

FRISBY, J.P.
Del ojo a la visión. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

FULCHINOGNI, A.
La civilisation de l'image. Fayard. Paris. 1974.

GOMBRICH, E.H.
Arte e ilusión. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

GOMBRICH, E.H.
Meditaciones sobre un caballo de madera. Seix Barral. Barcelona. 1968.

GALI, Montserrat
El arte en la era de los medios de comunicación. Fundesco. Madrid. 1988.

GAUTHIER, Guy
Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Cátedra. Madrid. 1986.

GIBSON, J.J.
La percepción del mundo visual. Infinito. Buenos Aires. 1974.

GOMBRICH, E.H.
Meditaciones sobre un caballo de madera. Seix Barral. Barcelona. 1968.

GOMBRICH, E.H.
La imagen y el ojo. Alianza Editorial. Madrid. 1987.

GOMBRICH, E.H.
L'écologie des images. Flammarion. Paris. 1983.

GRAVEN, George M.
Objet and Image: An Introduction to Photography. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey. 1975.

GRITTI, J.
L'homme et l'image. Bloud & Gay. Brusselles. 1965.

GUBERN, Román
La imagen y la cultura de masas. Bruguera. Barcelona. 1983.

GUBERN, Roman
La mirada opulenta. Gustavo Gili. Barcelona. 1987.

GUBERN, Roman
Mensajes icónicos en la cultura de masas. Lumen. Barcelona. 1974.

HOGG, J.
Psicología de las artes visuales. Gustavo Gili. Barcelona. 1969.

HUYGHE, R.
Los poderes de la imagen. Labor. Barcelona. 1968.

IVINS, W.M.
Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.

IVINS Jr., W.M.
Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Gustavo Gili. Barcelona. 1975.

JONAS, P.
La composición fotográfica: una visión actual. Daimón. Madrid. 1977.

KAGELMAN, H.J. y WENNINGER, G.
Psicología de los medios de comunicación. Herder. Barcelona. 1986.

KEIM, Jean A.
La photographie et l'homme. Sociologie et psychologie de la photographie. Casterman / Tournain. Belgique. 1971.

KRACAUER, Siegfried
Teoría del cine. Paidós. Buenos Aires/Barcelona. 1989.

LINDEKENS, R.
Elements pour una sémiotique de la photographie. Didier et Dimar. Paris. 1971.

LORAS, F. y otros
El lenguaje de la imagen. Edimag. Valencia. 1976.

LYONS, Nathan
Vision and expression. Horizon Press. New York. 1965.

MALTESE, Corrado
Semiología del mensaje objetual. Alberto Corazón. Madrid. 1972.

MARANGONI, Mateo
Para saber ver. Espasa Calpe. Madrid. 1962.

MARCE I PUIG, Francesc
Teoría y análisis de las imágenes. Universidad de Barcelona. Barcelona. 1983.

MITRY, Jean
Estética y psicología del cine. Siglo XXI. Madrid. 1984.

MOHOLY-NAGY, L.
Pittura, fotografia, film. Martano. Torino. 1975.

MORIN, Edgar
El cine o el hombre imaginario. Seix Barral. Barcelona. 1972.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido
La estética contemporánea. Losada. Buenos Aires. 1971.

MUNARI, B.
Diseño y comunicación visual. Gustavo Gili. Barcelona. 1977.

PARIS, J.
El espacio y la mirada. Taurus. Madrid. 1967.

PERICOT, J.
Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen. Ariel. Barcelona. 1987.

PIERANTONI, Ruggero
El ojo y la idea. Paidós. Barcelona. 1984.

PLECY, A.
La photo, art et langage: Grammaire élémentaire de l'image. Marabout. Verviers. 1975.

RAMIREZ, Juan Antonio
Medios de masas e historia del arte. Cátedra. Madrid. 1976.

ROSOLATO, G.
Ensayos sobre lo simbólico. Anagrama. Madrid. 1974.

SCHAEFFER, Jean-Marie
La imagen precaria. Cátedra. Barcelona. 1990.

SCHARF, Aaron
Art and Photography. Thames and Hudson. London. 1978.

SILVA, A.
La comunicación visual. Teoría y método para la lectura de las artes visuales y sistemas visuales. Suramérica. Bogotá. 1978.

SONTAG, Susan
Sobre la fotografía. Edhasa. Barcelona. 1981.

ROCHE, Denis
Ecrit sur l'image. (Réflexions sur l'acte photographique). Editions de l'Etoile. Paris. 1982.

STELZER, O.
Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

SZARKOVSKI, John
Looking at Photographs. Museum of Modern Art. New York. 1973.

SUSPERREGUI, José Manuel
Fundamentos de la Fotografía. Universidad del País Vasco. Bilbao. 1988.

TADDEI, N.
Lettura structurale della foto e del fumetto. CISCS. Roma. 1973.

TADDEI, N.
Il lenguaggio della Fotografia. CISCS. Torino. 1978.

TARDY, M.
El profesor y las imágenes. Planeta. Barcelona. 1978.

THIBAULT, Anne Marie y otros
Imagen y comunicación. Fernando Torres. Valencia. 1974.

THIBAUT-LAULAN, A.M.
El lenguaje de la imagen. Marova. Madrid. 1973.

TORAN, Enrique
El espacio de la imagen. Mitre. Barcelona. 1985.

VILCHES, Lorenzo
La lectura de la imagen (Prensa, cine, televisión). Paidós Comunicación. Barcelona. 1983.

VILCHES, L.
Teoría de la imagen periodística. Paidós. Barcelona. 1987.

VILLAFAÑE, Justo
Introducción a la teoría de la imagen. Pirámide. Madrid. 1985.

V.V.A.A.
Imagen y lenguajes. Fontanella. Barcelona. 1981.

WHITING, John R.
Photography is a Languaje. Ziff-Davis. Nueva York. 1948.

YERRO BELMONTE, M.
Sociología de la imagen. Sala. Madrid. 1974.

ZUNZUNEGUI, Santos
Pensar la imagen. Cátedra. Madrid. 1989.

ZUNZUNEGUI, Santos
Mirar la imagen. Universidad del País Vasco. Bilbao. 1976.

11.3.-HISTORIA Y TECNICA DE LA FOTOGRAFIA.

ALTABELLA, Rafael
Historia de la fotografía.

ARNOLD, C.R. y otros
Fotografía aplicada. Omega. Barcelona. 1974.

AUER, Michel
Histoire illustrée des appareils photographiques. Lausanne. 1975.

BACKHOUSE, D. y otros
Diccionario ilustrado de fotografía. Instituto Parramón. Barcelona. 1974.

BARRET, André
Les premiers reporters photographes. 1848-1914. André Barret (Trésor de la photographie). París. 1977.

BARRY, Mont
La fotografía. Fontalva. Madrid. 1980.

BAUDELAIRE, Charles
Le public moderne et la photographie, en *Curiosités Esthétiques.* Garnier. Paris. 1973.

BELLONE, Roger
Histoire mondiale de la photographie en couleurs. Luc Fellot (Hachette Réalités). Paris. 1981.

BLUME, Hermann
Técnicas de los grandes fotógrafos. Blume ediciones. Madrid. 1983.

BOURDIEU, Pierre (Ed.)
Un art moyen. Minuit. Paris. 1965.

CLEMENTS, B. y ROSENFELD, D.
Photographic composition. Van Nostrand Reinhal Co. New York. 1979.

CLERC, L.P.
Fotografía. Teoría y práctica. Omega. Barcelona. 1975.

COE, Brian
L'appareil photo. Une histoire illustrée. Crown Publishers (edición francesa). Gothenburg (Sweden). 1978.

COLOMA MARTIN, Isidoro
La forma fotográfica. Universidad de Málaga. Málaga. 1986.

CHENZ Y SIEFF, J.L.
La photo. Dënoel. Paris. 1976.

EVANS, R.M., HANSON Jr. W.T. y BREWER, W. Lyle
Principios de fotografía en color. Omega. Barcelona. 1957.

FEININGER, Andreas
El color en fotografía. Hispano Europea. Barcelona. 1979.

FEININGER, Andreas
Arte y técnica en fotografía. Hispano Europea. Barcelona. 1979.

FONTANELLA, Lee
Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900. Ediciones El Viso. Madrid. 1981.

FREEMAN, Michael
El estilo en fotografía. Hermann Blume. Barcelona. 1986.

FREEMAN, Michael
Guía completa de la fotografía. Técnicas y materiales. Hermann Blume. Madrid. 1987.

FREUND, Gisèle
La fotografía como documento social. Gustavo Gili. Barcelona. 1976.

FRIEDMAN, J.S.
History of color photography. The American Photographic Publishing. Boston. 1944.

FRIZOT, Michael y DUCROS, François
Du bon usage de la photographie. Centre National de la Photographie. Paris. 1987.

GALASSI, Peter
Before photography. Museum of Modern Art. New York. 1981.

GERNSHEIM, Helmut
Historia gráfica de la fotografía. Omega. Barcelona. 1967.

GERNSHEIM, Helmut
The origins of photography. Thames and Hudson. London. 1982.

GILARDI, Ando
Storia sociale della fotografía. Feltrinelli. Milano. 1981.

GRUBER, Renate y FRITZ, L.
El museo ideal de la fotografía. Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

GUTIERREZ ESPADA, Luis
Historia de los Medios Audiovisuales (2 vol.). Pirámide. Madrid. 1980.

HEDGECOE, John
Fotografía creativa. Hermann Blume. Madrid. 1979.

HILL, P. y COOPER, Th.
Diálogo con la fotografía. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

JAMES, Th.
The theory of the photographic process. Mac Millan. New York. 1977.

JAMES, Th. y HIGGINS, G.
Fundamentals of photographic theory. Morgan & Morgan. New York. 1968.

KEIM, Jean A.
Historia de la fotografía. Oikos-Tau. Barcelona. 1971.

KOWALISKI, P.
Theorie photographique appliquée. Masson et Cie. Paris. 1972.

LANGFORD, M.
Tratado de fotografía. Omega. Barcelona. 1972.

LOPEZ MONDEJAR, P.
Retratos de la vida. Blume. Madrid. 1981.

LANGFORD, M.
Fotografía básica. Omega. Barcelona. 1968.

LEMAGNY, J. Claude y ROUILLE, André (Dir.)
Historia de la fotografía. Alcor. Barcelona. 1988.

LEWINSKI, Jorge
The camera at war. War photography from 1848 to the present day. Chartwell Books, Inc./Octopus Books Limited. New Jersey/London. 1986.

LOPEZ MONDEJAR, Publio (rec.)
Fotografías de Luís Escobar. 1875-1939. Hermann Blume. Madrid. 1981.

MASS, Ellen
Foto-Album. Barcelona. Gustavo Gili. 1982.

MEES, C.E.K.
The theory of the photographic process. Mac Millan. New York. 1942.

MINISTERIO DE CULTURA
La fotografía en España hasta 1900. Biblioteca Nacional. Madrid. 1982.

MUSEO MUNICIPAL
Imágenes de Madrid. Museo Municipal. Madrid. 1984.

NAGGAR, Carole
Dictionnaire des photographes. Seuil. Paris. 1982.

NEWHALL, Beaumont
Historia de la fotografía. Gustavo Gili. Barcelona. 1983.

NIEPCE, Nicephore
Correspondance 1816-1829. Vol.I: 1816-17; Vol.II: 1825-29. Pavillon de la photographie. Roven. 1973 (Vol.I). 1974 (Vol.II).

POLLACK, Peter
The Picture history of photography from the Earliest Beginnings to the present Day. Harry N. Abramhans. New York. 1969.

PRINET, Jean
La photographie et ses aplications. PUF. Paris. 1983.

ROUILLE, André
L'Empire de la photographie. Le Sycomore. Paris. 1982.

SONTAG, Susan
Sobre la fotografía. Edhasa. Barcelona. 1981.

SOUGEZ, Marie Loup
Historia de la fotografía. Cátedra. Madrid. 1981.

STELZER, Otto
Arte y fotografía. Gustavo Gili. Barcelona. 1981.

STROEBEL, L. y otros
Visual concepts for photographiers. Focal Press. London. 1980.

TAUSK, Petr
Historia de la fotografía en el siglo XX. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

TURNER, Peter
History of photography. Hamlyn Books. London. 1987.

V.V.A.A.
Enciclopedia Life de la fotografía. Salvat. Barcelona. 1974.

V.V.A.A.
Enciclopedia focal de la fotografía. Omega. Barcelona. 1975.

WIESENTHAL, Mauricio
Historia de la fotografía. Salvat. Barcelona. 1981.

WILLS, Camfield
Histoire de la photographie. Princesse. Paris. 1980.

YAÑEZ POLO, Miguel Angel
Retratistas y fotógrafos. Grupo Andaluz de Ediciones Repiso Lorenzo. Sevilla. 1981.

11.4.-PERIODISMO Y COMUNICACION DE MASAS.

AGUILERA GAMONEDA, Joaquín
Principios de historia de los medios audiovisuales. Tecnos. Madrid. 1980.

ALTABELLA, José
Corresponsales de guerra. Su historia y actuación. Febo. Madrid. 1945.

ALTABELLA, José
Teoría e historia del periodismo gráfico. Escuela oficial de periodismo. Madrid. 1953.

BERGER, Peter y LUCKMAN Thomas
La construcción social de la realidad. Amorrortu. Buenos Aires. 1968.

BOYD-BARRET, Olivier y PALMER, Michael
Le trafic des nouvelles. Alain Moreau. Paris. 1981.

BOZAL, Valeriano
La ilustración gráfica del XIX en España. Alberto Corazón editor. Madrid. 1979.

BRAJNOVICH, Luka
Tecnología de la información. EUNSA. Pamplona. 1979.

BROWN, J.A.C.
Técnicas de persuasión. Alianza Editorial. Madrid. 1981.

BURGELIN, Olivier
La comunicación de masas. ATE. Barcelona. 1974.

CEBRIAN, Juan Luis
La prensa y la calle. Escritos sobre periodismo. Nuestra cultura. Madrid. 1980.

CEBRIAN HERREROS, Mariano
Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual. Mezquita. Madrid. 1983.

CURRAN, James y otros
Sociedad y comunicación de masas. FCE. México. 1981.

CHARLET, Louis y RANC, Robert
Histoire générale de la presse française. Tomo III. PUF. Paris. 1972.

DE FLEUR, M. y BALL-ROKEAO, S.
Teorías de la comunicación de masas. Paidós. Barcelona. 1982.

DESVOIS, Jean Michel
Prensa en España (1900-1931). Siglo XXI. Madrid. 1977.

DOVIFAT, Emil
Periodismo. (2 vol.). Uteha. México. 1960.

ENZENSBERGER, H.M.
Elementos para una teoría de los medios de comunicación. Anagrama. Barcelona. 1974.

ESCARPIT, R.
Teoría general de la información y la comunicación. Itaka. Barcelona. 1977.

ESPINA, Antonio
El cuarto poder. 100 años de periodismo español. Aguilar. Madrid. 1960.

FATTORELLO, Francesco
Introducción a la técnica social de la información. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1969.

GARCIA VENERO, Maximiliano
Torcuato Luca de Tena y Alvarez-Ossorio. Prensa Española. Madrid. 1961.

GOMEZ APARICIO, Pedro
Historia del periodismo español. Vol. II. Editora Nacional. Madrid. 1971.

GUTIERREZ ESPADA, Luís
Historia de los medios audiovisuales. (1838-1926). Pirámide. Madrid. 1979.

IGLESIAS GONZALEZ, Francisco
Historia de una empresa periodística: Prensa Española. Prensa Española. Madrid. 1980.

Mc BRIDE, Jean
Un sólo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro mundo. FCE. México DF. 1980

MARTIN AGUADO, J.A.
Fundamentos de tecnología. Pirámide. Madrid. 1978.

MARTIN SERRANO, Manuel
La mediación social. Akal. Madrid. 1977.

MARTIN AGUADO, J.A.
El periódico y sus fundamentos tecnológicos. Latina. Madrid. 1981.

MARTINEZ OLMEDILLA, A.
Periódicos de Madrid. Aumard. Madrid. 1956.

MOLES, Abraham
L'image: communication fonctionelle. Casterman. Paris. 1981.

MOLES, A. (Ed.)
La comunicación y los mass-media. Mensajero. Bilbao. 1975.

MORAGAS, Miquel
Espais de comunicació. Edicions 62. Barcelona. 1988.

MORAGAS, Miguel
Sociología de la comunicación de masas. Gustavo Gili. Barcelona. 1985.

NIXON, Raymond
Investigaciones sobre comunicación colectiva. Ciespal. Quito. 1963.

ORTEGA Y GASSET, Manuel
El Imparcial. Biografía de un gran periódico. Librería General. Madrid. 1956.

PAEZ RIOS, Elena
El Museo Universal. CSIC. Madrid. 1952.

PEREZ MATEOS, F.
75 años de periodismo. Aportaciones a la historia del periodismo madrileño. La Epoca. Madrid. 1923.

PIGNATARI, Décio
Información, lenguaje, comunicación. Gustavo Gili. Barcelona. 1980.

PORCHER, Louis
Vers la dictature des médias? Hatier. Paris. 1965.

RECLUS, Maurice
Emile Girardin, le créateur de la presse moderne. Hachette. Paris. 1934.

RIVERS, W. y SCHRAMM, W.
Responsabilidad y comunicación de masas. Troquel. Buenos Aires. 1973.

SAIZ, M. Dolores
Historia del periodismo en España: orígenes. El siglo XVIII. Alianza Editorial. 1983.

SEONE, M. Cruz
Historia del periodismo en España. El siglo XIX. Alianza Editorial. Madrid. 1983.

SIMON DIAZ, José
El Semanario Pintoresco Español. CSIC. Madrid. 1946.

SUTTON, Albert A.
Concepción y confección de un periódico. Rialp. Madrid. 1963.

TARRONI, E. y otros
Comunicación de masas: perspectivas y métodos. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

TAUSK, Petr
An introduction to press photography. The International Org. of Journalist. Czechoslovakia. 1976.

TUCHMAN, Gaye
La producción de la noticia. Gustavo Gili. Barcelona. 1983.

VALBUENA, Felicísimo
Receptores y audiencias en el proceso de la comunicación. Pablo del Río. Madrid. 1976.

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel
Historia y comunicación social. Bruguera. Barcelona. 1980.

VAZQUEZ MONTALBAN, Manuel
Informe sobre la información. Fontanela. Barcelona. 1975.

VILLAFAÑE, Justo y otros
Fabricar noticias. Mitre. Barcelona. 1987.

V.V.A.A.
Enciclopedia del periodismo. Noguer. Barcelona. 1966.

WEILL, Georges
El periódico. Uteha. México. 1979.

WOLF, Mauro
Investigaciones sobre la comunicación de masas. Paidós. Barcelona. 1987.

ZAVALA IRIS, M.
Románticos y socialistas. Prensa española en el XIX. Siglo XXI. Madrid. 1972.

11.5.-FOTOPERIODISMO Y PERIODISMO GRAFICO.

ALCOBA, Antonio
Periodismo gráfico (fotoperiodismo). Fragua. Madrid. 1988.

ALMASY, P.
La photo a la une. Qu'est-ce que la photojournalisme? CFPJ. Paris. 1980.

ALMASY, P.
La photographie, moyen d'information. Tema. Paris. 1975.

BARRET, André
Les premiers reporters photographes. 1848-1914. Trésor de la photographie. Paris. 1977.

BERGIN, David P.
Photojournalism manual: how to plan, shoot, edit and sell. Morgan & Morgan. 1967.

BORGE, A.J. y VIASNOFF, N.
Histoire de la photo reportage. Nathan. Paris. 1982.

BOZAL, Valeriano
La ilustración gráfica del XIX en España. Alberto Corazón. Madrid. 1979.

BYRNE, Howard
Without assignment: how to freelance in photography. Pellegrini and Cudahy. New York. 1952.

CARTIER-BRESSON, Henri
The world of Henri Cartier-Bresson. Viking Press. New York. 1968.

CARTIER-BRESSON, Henri
The decisive moment. Simon & Schuster. New York. 1952.

COHEN, Stu
Focusing on humanity. The life of Eugene Smith. Phoenix. Boston. 1978.

DE DECKER, Marie-Laure
Profession? Photo-reporter. Ch. Massin. Paris. 1985.

DUMN, Philip
Press photography. The Oxford Illustrated Press. Jomerset. 1988.

DYKHOUSE, Carolina Dow
Privacy law and print photojournalism. Michigan State University. Michigan. 1979.

EDOM, Clifton
Photojournalism: principles and practices. Wm. C. Brown Co. Dubuque, Iowa. 1976.

EVANS, Harold
La historia en primera plana. Technipress. Madrid. 1985.

EVANS, Harold
Diseño y compaginación en la prensa diaria. Gustavo Gili. México. 1984.

EVANS, Harold
Pictures on a page: photo-journalism, graphics and picture editing. Heinemann. London. 1978.

FEINBERG, Milton
Techniques of photojournalism. John Wiley & Sons. New York. 1970.

FRALIN, Frances
The indelible image. Photographs of war. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York. 1985.

GARCIA, Mario R.
Diseño y remodelación de periódicos. EUNSA. Pamplona. 1984.

GERACI, Philip
Photojournalism: making pictures for publication. Kendall/Hunt. Dubuque, Iowa. 1976.

GIDAL, Tim N.
Modern photojournalism: origin an evolution, 1910-1933. Macmillan. New York. 1973.

GOLDBERG, Vicki
Photography in print. Simon & Schuster. New York. 1981.

GUERRIN, Michel
Profession photoreporter. Centre Georges Pompidou/Gallimard. Paris. 1988.

HICKS, Wilson
Words and pictures: an introduction to photo-journalism. Arno Press. New York. 1973.

HUECK CONDADO, Rafael
La fotografía en el periodismo. Universidad Central de Venezuela. Caracas. 1982.

KALISH, Stanley E.
Picture editing. Rinehart. New York. 1951.

KARPOV, Vladimir
Russia at war 1941-45. Stanley Paul. London. 1987.

KERNS, Robert
Photojournalism: photography with a purpose. Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall. 1980.

KOBRE, Sidney
The yellow press and gilded age journalism. Florida State University. Tallahassee, Florida. 1964.

KOBRE, Sidney
Modern american journalism. Florida State University. Tallahassee, Florida. 1959.

KOBRE, Kenneth
Photojournalism. The professionals approach. Curtin & London Inc. Somerville, Mass. 1980.

LEWINSKY, Jorge
The camera at war. War photography from 1848 to the present day. Octopus Books Limited. London. 1986.

LOGAN, Richard
Elements of photo reporting. Amphoto. New York. 1971.

LOOSLEY, A.E.
The business of photojournalism. Focal Press. London. 1970.

ROTHSTEIN, Arthur
Photojournalism. Amphoto. Garden City, New York. 1970.

PELTZER, Gonzalo
Periodismo iconográfico. Rialp. Madrid. 1991.

SCHUNEMAN, E. Smith
Photographic communication: principles, problems and challenges of photojournalism. Hastings House. New York. 1972.

SPINA, Anthony
Press photographer. A.S. Barnes. Cranbury, N.J. 1968.

TAUSK, Petr
A short history of press photography. The International Organization of Journalists. Prague. 1988.

V.V.A.A.
En ese preciso instante. UPPV. Valencia. 1984.

V.V.A.A.
Il fotogiornalismo. Grandi temi della fotografia. (3 vol.). Gruppo Editoriale Fabbri. Milano. 1983.

V.V.A.A.
La fotografía de reportaje. Salvat. Barcelona. 1976.

V.V.A.A.
La fotografía documental. Salvat. Barcelona. 1976.

11.6.-OBRAS GENERALES SOBRE TECNICA Y TECNOLOGIA.

DAUMAS, M.
Las grandes etapas del progreso técnico. FCE. México. 1983.

DERRY, T.K. y WILLIAMS, T.I.
Historia de la tecnología. (3 vol.). Siglo XXI. Madrid. 1977.

DUBUISSON, M. y otros
Histoire générale des techniques. PUF. Paris. 1965.

DULLER, H.J.
Development technology. Routledge and Kegan Paul. London. 1982.

HALL, A.R. y SMITH, N. (edit.)
History of technology. Mansell. London. 1982.

LARSEN, Egon
Historia de los inventos. Zeus. Barcelona. 1975.

MOLERO ZAYAS, J.
Tecnología e industrialización. Pirámide. Madrid. 1983.

MUNDFORD, Lewis
Técnica y civilización. Alianza Editorial. Madrid. 1971.

11.7.-IMPRENTA: HISTORIA Y TECNICAS DE IMPRESION.

AUDIN, Maurice
Histoire de l'imprimerie. Radioscope d'une ére: de Gutenberg a l'informatique. A.J. Picard. Paris. 1972.

AUGE, R.
La imprenta. Paraninfo. Madrid. 1972.

BOHIGAS, Pedro
El libro español. Ensayo histórico. Gustavo Gili. Barcelona. 1962.

BURDEN, J.W.
La fotoreproducción en las artes gráficas. Don Bosco. Barcelona. 1978.

CAPETTI, F.
Técnicas de impresión. Don Bosco. Barcelona. 1955.

DIAZ-PLAJA, Aurora
Historia del libro y de la imprenta. Teide. Barcelona. 1972.

FONTANELLA, Lee
La imprenta y las letras en la España romántica. Peter Lang Publishers Inc. Berne, Frankfurt. 1982.

LABORDERIE, F. y BOISSEAU, J.
Arte y técnica de la impresión. Acribia. Zaragoza. 1958.

MILLARES CARLO, A.
Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas. FCE. México. 1971.

OLLER, Juan
Estampación directa. Rotativas. Felipe González Rojas editor. Barcelona. 1943.

RABIOLA, E.
Fotolitografía. Panorama de los impresos. Fotografía y fotomecánica. Don Bosco. Barcelona. 1979.

STEINBERG, S.H.
Quinientos años de imprenta. Zeus. Barcelona. 1963.

VAREINE, Jean
La tecnología de la fotomecánica. Ofsset DL. Barcelona. 1965.

11.8.-TRABAJOS DE INVESTIGACION INEDITOS: TESIS, TESINAS Y PROYECTOS DOCENTES.

ALONSO ERAUSQUIN, Manuel
Análisis de imágenes estáticas. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1986.

BUSTAMANTE, Enrique
Proyecto Docente e Investigador. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1986.

DE JUAN, José Vicente
El Globo. Diario ilustrado. Escuela de la Iglesia. Madrid. 1965.

ESPARZA, José Ramón
Virtualidades fotográficas de la imagen fotográfica. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. Bilbao. 1989.

GARCIA MARTINEZ, Antonio
La innovación tecnológica y su incidencia en la prensa diaria. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1982.

HAMON, Marie-Paule
La photographie dans la Presse écrite. Mémoire de Maîtrise. Université de Droit, d'Economie et de Sciences Sociales de Paris. IFP (Paris 2). Paris. 1980.

LARA, Antonio y PEREA, Joaquín
Elaboración de un modelo de comunicación visual. Fundación Juan March. Madrid. 1980.

MACIAS MANZANO, M. José
La revista gráfica en España desde sus orígenes hasta nuestros días. Memoria de Licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1978.

MORENO, M.
Técnica de la fotografía informativa. Tesina de Licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1982.

PATO GARCIA, Armando
El Gráfico. Escuela de la Iglesia. Madrid. 1965.

PEREA GONZALEZ, Joaquín
Un modelo de la comunicación fotográfica. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1986.

RODRIGUEZ ARAGON, Mario
Técnicas de la reproducción de la imagen. Escuela Oficial de Periodismo. Madrid. 1964.

RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo
Fotografía y prensa en el siglo XIX. Memoria de Licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1984.

RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo
Proyecto Docente. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1991.

SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel
Alfonso: un fotógrafo español. Memoria de Licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense. Madrid. 1984.

VILLEGAS Y LOPEZ, Miguel
La Ilustración Española y Americana. Su progreso y decadencia como revista gráfica. Escuela de la Iglesia. Madrid. 1964.

11.9.-OTROS TEXTOS: MONOGRAFIAS, RESEÑAS Y ARTICULOS DIVERSOS DE PERIODICOS Y REVISTAS ESPECIALIZADAS.

ACERETE, Julio
26 noticias para una fenomenología estética de la imagen. En revista *Imagen y Sonido.* Nº 55. Enero de 1968.

ALIAGA, Juan Vicente
Abatimiento en blanco y negro. En Suplemento Artes, diario *El País.* 19 de Mayo de 1990.

ALTABELLA, José
Periódicos y periodistas en 1891. En diario *Abc.* 8 de Mayo de 1966.

ALTABELLA, José
Los grandes de la fotografía española: Franzen. En *Domingos de Abc.* 4 de Enero de 1976.

ALTABELLA, José
Noticia, técnica y anécdota de cuatro figuras precursoras. En revista *Arte Fotográfico.* Nº 101. Mayo 1960.

ALTABELLA, José
Juan Comba, el cronista gráfico de la Restauración. En *Domingos de Abc.* 15 de febrero de 1976.

ALTABELLA, José
Los grandes de la fotografía española: Campúa. En *Domingos de Abc.* 25 de Enero de 1976.

ANONIMO
Sólo para sus ojos. En sección Diseño, revista *Noticias de la Comunicación.* Nº 1. Semana del 22 al 28 de Abril de 1991.

ANTOLIN, Matías
Una mirada a la historia de hoy. En revista *El Viejo Topo.* Nº 67. Abril de 1982.

ARIAS, Juan
El momento oportuno. En Suplemento Artes, diario *El País.* 24 de Septiembre de 1988.

AUBRY, Ives
La foto sin foto. En revista *Zoom. Revista de la imagen.* Nº 8.

AUMONT, Jacques
Le point de vue. En revista *Communications.* Nº 38. 1983.

BARAN, Ludvik
Acerca de la incidencia y del comprometimiento de la fotografía. En revista *El Periodista Demócrata.* Marzo de 1976.

BERGALA, Alain
Le pendule (la photo historique stéréotypée). En revista *Cahiers du cinéma.* Nº 276.

BELLO, Luis
Madrid y su prensa gráfica. En revista *La esfera.* Nº 1. 3 de Enero de 1914.

BELLONE, Roger
La photographie conventionelle reste irrremplaçable. En diario *Le Monde.* 15 de Octubre de 1983.

BELLONE, Roger
La photographie conventionelle reste irremplaçable. En diario *Le Monde.* 15 de Octubre de 1983.

BENEDETTI, Mario
La fotografía como accesorio ideológico. En diario *El País.* 18 de Mayo de 1986.

BONITZER, Pascal
La surimage. En revista *Les cahiers de cinéma.* Nº 277. 1976.

BOURDIEU, Pierre
Anatomía del escándalo. En suplemento Temas de Nuestra Epoca, diario *El País.* Jueves 17 de Mayo de 1990.

BERENGUER, Xavier
Después de las palabras. En diario *EL PAIS,* 15 de febrero de 1989.

BRAVO, Pilar
La captación de un instante. En revista *Comunidad Escolar.* 27 de Febrero de 1991.

BRASSAI, Georges
Declaraciones de 1947. En *Le Petit Journal* (Catálogo de la exposición *Paris le jour, Paris la nuit*) Musée Carnavalet. Paris (nov. 1988-jan. 1989).

CANCIO, Raúl
Cuando la imagen habla. En Suplemento Artes, diario *El País.* 24 de Septiembre de 1988.

CATALA-ROCA, F.
Tot tornarà a tenir color. En Suplemento Quadern, diario *El País.* (Ed. Cataluña). 23 de Agosto de 1987.

CATALA-ROCA, F.
Del blanco y negro al color. En Suplemento Artes, diario *El País.* 7 de Mayo de 1988.

DE IRAZABAL, Pablo F.
Peridismo gráfico. En revista *Nuestro tiempo.* Nº 110. 1963.

DENARD, Aube
Los archivos del planeta. En revista *Medios Audiovisuales.* Nº 116. Marzo de 1982.

ERWITT, Elliot
La mirada indiscreta. En diario *EL PAIS,* 8 de enero de 1989.

FALCES, Manuel
Fabricante de espejismos. En Suplemento Artes, diario *El País.* 4 de Mayo de 1991.

FALCES, Manuel
El arte de la persuasión. En Suplemento Artes, diario *El País.* 14 de Enero de 1989.

FONTAN, Antonio
El periodismo gráfico y las revistas ilustradas. En revista *Gaceta de la Prensa Española.* N° 111. 1957.

FONTCUBERTA, Joan
Azar y fotografía. En revista *Imatge-1.* 1975.

FROTSCHAR, Heinz
Los géneros gráficos. En revista *El Periodista Demócrata.* Febrero de 1978.

GOMEZ, Miguel
Del fotoperiodismo al hipermercado. En revista *Foto Profesional.* N° 13. Enero de 1984.

GOMEZ, José Miguel
Fotoperiodismo doméstico. En páginas especiales de Comunicación, diario *Liberación.* 19 de Enero de 1985.

HLOCHOVA-CILJAKOVA, A.
Problemas del periodismo gráfico contemporáneo. En revista *El Periodista Demócrata.*

LE PERON, Serge
La droit de regard. En revista *Cahiers du cinéma.* N° 276.

LOPEZ MONDEJAR, Publio
La fotografía, ese ojo de la historia. En revista *Nueva Lente.* N° 107-108. Agosto de 1981.

LLENAS, Quim
El ¿poder? de la imagen. En páginas especiales de Comunicación, diario *Liberación.* 19 de Enero de 1985.

MAKU, Jiri
La fotografía, vehículo de la información periodística. En revista *El Periodista Demócrata.* Enero de 1975.

MASSA, Pedro
Cómo se hacen los grandes diarios: Abc, su pasado y su presente. En diario *Heraldo de Madrid.* 26 de Diciembre de 1927.

MERITA, Josep
Fotografía de prensa: entre la gloria y el olvido. En revista *Cartelera Turia.* (Extra dedicado al 150 aniversario de la fotografía en Valencia). N° 1.360. Del 26 de Febrero al 2 de Marzo de 1990.

MESA, Roberto
La tierra de los desterrados. Reseña al libro *Antes de la diáspora. Una historia de los palestinos a través de la fotografía (1876-1948).* En Suplemento Culturas, diario *Diario 16.* 20 de Septiembre de 1987.

MONTANGUT, Albert
Annie Leibovitz, la fotógrafo más cotizada del mundo. En *El País Semanal.* 19 de Enero de 1992.

MOROZOV, Serguei
La concepción artística de la información periodística. En *El Periodista Demócrata.* Tomo II. 1955.

MRAZKOVA D. y REMES V.
La photographie soviétique entre les guerres mondiales. En revista *Camera.* Junio de 1981.

MUÑOZ MOLINA, Antonio
Ver para creer. En diario *El País.* 16 de Marzo de 1991.

NESPRAL, Javier
El "freelance" o el estatus ideal. En páginas especiales de Comunicación, diario *Liberación.* 19 de enero de 1985.

NEWHALL, Nancy
La légende: l'inter-relation des mots et de la photographie. En revista *Les Cahiers de la Photographie.* N° 2. 1981.

OLIVARES, Rosa
Una cuestión de método: entre el retrato y la representación. En revista *Lápiz.* N° 68. Mayo de 1990.

ORVELL, Miles
Otra mirada a Marshall Mc Luhan. En revista *Medios Audiovisuales.* N° 127. Marzo de 1983.

PEÑASCO
La fotografía como lenguaje. En revista *Arte Fotográfico.* N° 120. Diciembre de 1962.

RITCHIN, Fred
The future of photojournalism. En revista *Aperture.* N° 100. 1985.

RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo
La foto en prensa: del esplendor soberbio al instrumento eficaz. En páginas especiales de Comunicación, diario *Liberación.* 19 de Enero de 1985.

RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo
Fotografía de Prensa. En revista *Foto Profesional.* (Número especial monográfico). Nº 13. Enero de 1984.

RODRIGUEZ MERCHAN, Eduardo
Realidades y ficciones (Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción). En revista *Viridiana* Nº 3 (en prensa).

RUBIO, Pilar
La fuerza mayor. En revista *Lápiz.* Nº 68. Mayo de 1990.

SIMON DIAZ, José
Un juicio sobre la prensa ilustrada madrileña del siglo XIX. En revista *Cuadernos de la Literatura.* Enero-Junio 1949.

SIMONS, Howard
Poder y culpas de la Prensa. En páginas de opinión, diario *El País.* 16 de Junio de 1985.

SONTAG, Susan
La fotografía en busca de si misma. En revista *Revista de Occidente.* 3ª época. Nº 20-21.

STEINBERG, Victor
En busca de un lenguaje. En Suplemento Disidencias, diario *Diario 16.* 9 de Septiembre de 1984.

STETTNER, Lou
Aclarando posiciones: los fotógrafos rebeldes. En revista *El Periodista Demócrata.* Junio 1977.

SWINNERS, J.L.
Les problemes du Photo-Journalisme. En revista *Techniques Graphiques.* Nº 57, 58 y 59.

TORRES, Maruja
La nebulosa. En revista *Cambio 16.* Nº 700. 29 de Abril de 1985.

V.V.A.A.
L'analyse des images. En revista *Communications.* Nº 15. 1970.

VARON, Nicole
Les mirages de l'objectif photographique. En revista *Science & Vie.* Nº 149. Diciembre de 1984.

VERDU, Vicente
Fotoperiodismo. En Suplemento de Artes, diario *El País.* 12 de Marzo de 1988.

VILLAFAÑE, Justo
La enseñanza de la imagen en la Universidad. En revista *Contracampo.* N° 34. 1984.

VILLAFAÑE, Justo
La nueva aberración. En Suplemento Artes, diario *El País.* 23 de Junio de 1985.

VILLAFAÑE, Justo
La enseñanza de la fotografía. En revista *Foto Profesional.* N° 13. Enero de 1984.

VIRILO, Paul
Encerrados en casa. En diario *El País.* 20 de Diciembre de 1986.

YUSTE, Juan Ramón
La imagen periodística. En Suplemento Artes, diario *El País.* 12 de Marzo de 1988.

ZACHEJOVA, Vlasta
La fotografía y la realidad. En revista *El Periodista Demócrata.* Junio de 1981.

ZAUNER, Ruth
La verdad contra la objetividad. En diario *El Sol.* 22 de Abril de 1991.