



**UNIVERSIDAD DE SANCTI SPÍRITUS**  
**“JOSÉ MARTÍ PÉREZ”**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**MAESTRÍA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

Tesis en opción al título académico de Máster en Ciencias de la  
Comunicación

**TÍTULO:** LA FOTOGRAFIA DE COTIDIANIDAD EN EL BANCO DE IMÁGENES DE  
LA AGENCIA DE INFORMACIÓN NACIONAL.

**Autor:** Lic. Oscar Alfonso Sosa

**Tutor:** MsC. Mirelys Rodríguez Hernández

Febrero de 2014

***“Una imagen no es la realidad, sino la interpretación de la realidad”***

**Tausk**

## **DEDICATORIA**

- A la memoria de mis padres.
- A Marle, por regalarme dos tesoros que son inspiración permanente.
- A Rachel y Dunia, imprescindibles.
- A la familia grande
- A la memoria de Ahmed y Franklin

## AGRADECIMIENTOS

- A la Revolución, que hizo posible que un guajiro de Juan Francisco se hiciera Periodista.
- A Mirelys y Humberto, por la constancia
- A Yariel y Felo
- A los profesores de la siempre querida Universidad de Oriente, por volver a nosotros, con el morral llenos de conocimientos y por la amistad de siempre.
- A los profesores de la Universidad de Sancti Spíritus, por batallar en aras de que la Maestría se hiciera realidad.
- A Ismaelito, por la confianza y la firmeza, cuando quise cambiar la redacción de *Escambray* por la Nikon D-200; por las enseñanzas.
- Elsita y Odalys, por la oportunidad y la sinceridad.
- A la Dra. C María Elena Castro, por la paciencia y el apoyo.
- A mis amigos, a mis colegas de la AIN en particular, y a los demás, por el ánimo constante
- A todos aquellos que hicieron posible que hoy llegara hasta aquí.

## RESUMEN

A partir de las bondades que ofrece la investigación cualitativa, ***La fotografía de cotidianidad cubana en el Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional***, propone una aproximación a las características de las imágenes que sobre la vida cotidiana ofrecen los fotoreporteros de la Agencia de Información Nacional. El estudio, primero de su tipo en la AIN, pretende caracterizar la fotografía de cotidianidad en el Banco de Imágenes durante el año 2013 y sus resultados servirán de referente para perfeccionar el trabajo integral del Departamento de Fotografía de la Agencia y de otros medios de prensa con servicios similares. En términos generales los métodos empleados en la investigación son el bibliográfico documental y el análisis de contenido y se recurrió a técnicas como la revisión bibliográfica y el cuestionario. El estudio de la muestra evidencia el predominio del plano rectangular-diagonal, de la determinación del centro de interés, el dinamismo y el uso de la ley de los tercios en la composición, la preferencia por los planos generales y cercanos y la angulación a nivel en el punto de vista del fotoreportero, así como la prevalencia de los géneros periodísticos interpretativos, con destaque para la crónica y el reportaje. Uno de los aspectos de importancia poco trabajado fue la creatividad evidenciada en el pobre uso de primeros planos, detalles, picadas y contrapicados y rejuego con las luces y sombras de la escena.

## INDICE

	Pág
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO RECURSO DE TRANSMISIÓN DE INFORMACIÓN	13
1.1. Connotación y denotación en la fotografía de prensa. Morfología de la fotografía.	17
1.2. Géneros, subgéneros periodísticos y formas de presentación de las fotografías.	26
1.3. Relación entre fotografía y elementos verbales	31
CAPITULO 2: EL FOTOREPORTERO DE PRENSA Y LA COTIDIANIDAD COMO OBJETO. SU EXPERIENCIA EN CUBA	35
2.1. Surgimiento del fotoperiodismo	35
2.1.1. La fotografía en Cuba: inicios y desarrollo	36
2.1.2. La fotografía en la Revolución	38
2.2. Producción fotográfica y fotoreporteros de agencia.	40
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA FOTOGRAFÍA DE COTIDIANIDAD EN EL BANCO DE IMÁGENES DE LA AIN	53
3.1. Caracterización de la fotografía de cotidianidad del banco de imágenes de la AIN. Análisis morfológico	53
3.2. Descripción por formas de presentación. Géneros y subgéneros periodísticos. Correspondencia entre las fotos y la información que incorpora el fotoreportero.	73
CONCLUSIONES	75
RECOMENDACIONES	76
BIBIOGRAFÍA	
ANEXOS	

## INTRODUCCIÓN

Desde su surgimiento durante el primer tercio del siglo XIX, la fotografía ha buscado incesantemente su propia identidad. El proceso de avances en el campo de la óptica y la química la convirtieron en el enlace perfecto entre realidad y ficción, como un reto a las representaciones visuales tradicionales (Sontang, S. 2006).

Existen aspectos del lenguaje fotográfico cuya comprensión quedan reservadas al profesional, sobre todo en espacios discursivos como la ciencia, la publicidad y el periodismo. Las imágenes son muy variadas al igual que sus públicos. En la codificación y decodificación de los significados fotográficos median factores de índole social, cultural y cognoscitiva presentes en la subjetividad de creadores y espectadores.

No se concibe una publicación impresa sin fotos. Una buena fotografía de prensa logra de un solo impacto transmitir gran cantidad de información de una forma atractiva, concisa, clara y su carácter visual supera al texto en credibilidad. Hoy imagen y palabra se complementan dentro de un diario.

La fotografía se deshizo de su función de adorno entre la monotonía del texto, para encumbrarse como componente imprescindible de la prensa actual, sobre todo, si de mostrar la vida cotidiana se trata.

Aparecen entonces para los públicos necesidades casi exclusivas que superan el acompañamiento de las líneas de texto con una o varias imágenes sobre un suceso determinado. A las sociedades les es imprescindible cada día más mostrarse y conocerse y es por ello que la fotografía de cotidianidad se hace más importante.

En este sentido son las agencias de prensa y sus servicios de fotoperiodismo las que por sus características y misión tienen el mayor compromiso en mostrar las realidades cotidianas. En Cuba las agencias Prensa Latina y la de Información Nacional (AIN) son las que por la tipicidad de los servicios abordan con más sistematicidad esta realidad.

*Las Orientaciones del Buró Político del Comité Central del Partido Comunista de Cuba para incrementar la eficacia informativa de los medios de comunicación masiva del país*, emitidas en 2007, precisan cuestiones inherentes al desempeño en ese

terreno y fijan la posición de cada uno de los elementos que tributan al funcionamiento de la prensa en la isla.

Sin embargo, el propio documento y la realidad desde su publicación hasta nuestros días confirman que "...continúan manifestándose tendencias negativas que dificultan la normal circulación de la información y el ejercicio del periodismo, con lo cual no solamente se está transgrediendo indicaciones expresas de la más alta dirección del Partido, sino se está limitando la formación en nuestro pueblo de una sólida cultura política" (PCC, 2007).

El asunto ha mantenido un constante tratamiento durante las más trascendentes acciones del sistema político en los últimos años. Por ejemplo, en la clausura del VI Congreso del Partido, al criticar el triunfalismo, la estridencia, el formalismo y la falta de debate público en nuestra prensa para abordar la realidad, el General de Ejército Raúl Castro aseguró: "a pesar de los acuerdos adoptados por el Partido sobre la política informativa, la mayoría de las veces los periodistas no cuentan con el acceso oportuno a la información ni el contacto frecuente con los cuadros y especialistas responsabilizados de las temáticas en cuestión" (Castro, 2011).

En la I Conferencia Nacional del PCC el presidente cubano volvió sobre el tema y tres de los objetivos de la cita guardan relación directa con el trabajo de la prensa en ese sentido:

**Objetivo No. 69.** Reflejar a través de los medios audiovisuales, la prensa escrita y digital con profesionalidad y apego a las características de cada uno, la realidad cubana en toda su diversidad en cuanto a la situación económica, laboral y social, género, color de la piel, creencias religiosas, orientación sexual y origen territorial.

**Objetivo No. 70.** Lograr que los medios de comunicación masiva informen de manera oportuna, objetiva, sistemática y transparente la política del Partido sobre el desarrollo de la obra de la Revolución, los problemas, dificultades,



insuficiencias y adversidades que debemos enfrentar; supriman los vacíos informativos y las manifestaciones del secretismo, y tengan en cuenta las necesidades e intereses de la población.

**Objetivo No. 71.** Garantizar que los medios de comunicación masiva se apoyen en criterios y estudios científicos, sean una plataforma eficaz de expresión para la cultura y el debate y ofrezcan caminos al conocimiento, al análisis y al ejercicio permanente de la opinión. Exigir de la prensa y las fuentes de información el cumplimiento de sus respectivas responsabilidades, a fin de asegurar el desarrollo de un periodismo más noticioso, objetivo y de investigación.

A pesar de ello, persisten incongruencias en este sentido con incidencia directa en la política informativa, las que fueron analizadas en el referido Congreso de la UPEC, donde el miembro del Buró Político y primer vicepresidente de los Consejos de Estado y de Ministros, Miguel Díaz-Canel, reconoció tal panorama y exhortó a cada una de las partes con responsabilidad en el tema a desempeñar su rol en función de avanzar hacia su solución.

“Tenemos que buscar, desde el Partido, desempeñar más el papel de dirección, el papel de orientación y dar más posibilidades para que los medios de prensa asuman su responsabilidad y que los directores de los medios asuman su responsabilidad y confiar en que tenemos la capacidad para (...) de manera responsable reflejar nuestras realidades en la diversidad en que se viven esas realidades, que es a lo que nos ha llamado Raúl.” (2013)

Héctor Reyes Reyes, en su Trabajo de Diploma: “El proceso de producción de la fotografía en una agencia de prensa” (2009) y las diplomantes Indira González Cruz y Grettel Navarro Rodríguez, en su investigación: “La fotografía principal de primera plana: un análisis de los contenidos en el semanario Escambray” (2012), son dos ejemplos recientes del acercamiento a la temática de la fotografía de prensa en los últimos años, cuando las nuevas vertientes del periodismo, con énfasis en la prensa

digital y la creciente presencia de los profesionales y los órganos de prensa en redes sociales, blogs y otras alternativas, que demandan en sentido general un mayor uso de la fotografía para presentar realidades.

Sin embargo, el tema de la cotidianidad cubana no abarca todos los espacios necesarios, ni en los estudios mencionados ni en las publicaciones digitales en internet, carencias que presenta también el servicio de fotografía de la Agencia de Información Nacional, donde no existe una investigación precedente sobre el tema de la cotidianidad en estas prestancias.

A pesar de que el equipo de fotoreporteros manifiesta habilidades y conocimientos técnicos para el ejercicio del fotoreporterismo, las deudas con la preparación periodística en la mayoría de los casos, las escasas acciones de superación profesional y la falta de consenso sobre cómo abordar las diversas aristas cotidianas de la realidad cubana interfieren en la necesidad de presentar con más sistematicidad y calidad la cotidianidad cubana en los servicios de fotografía de la Agencia. (Ver Anexo 19)

La AIN se crea en 1974 con el objetivo de disponer de una agencia encargada de recopilar y emitir trabajos periodísticos nacionales desde todas las provincias y cuenta en la actualidad con más de medio centenar de periodistas y 15 fotoreporteros, que laboran en su oficina central, en o en las corresponsalías existentes en todas las provincias y el Municipio Especial Isla de la Juventud.

Todos los días la AIN emite su servicio cablegráfico, conocido en el argot periodístico con el nombre de CAST, el cual contiene un promedio de 60 trabajos noticias, comentarios, reportajes y segmentos especializados, así como galerías de imágenes que apoyan muchos de los trabajos emitidos por los periodistas y otros que reflejan diferentes aristas del acontecer cubano.

En Sancti Spíritus la corresponsalía de la Agencia se creó en el mes de abril de 1982, con un corresponsal Jefe y otro reportero. Los servicios de fotografía se iniciaron en abril del año 2008, precisamente la etapa en que se extendió el servicio por todo el país, con un equipo de fotoreporteros que abarca todo el territorio nacional y que potenció lo que es hoy el Banco de Imágenes.

En el caso del Banco, además de mostrar las galerías de fotos correspondientes a la cobertura de sucesos y acontecimientos, debe también reflejar la cotidianidad en cada paraje de la nación, con el propósito de llevar al mundo una imagen más real del país.

La realidad va precisamente más allá de aquellos sucesos programados, de aquellas imágenes que apenas rozan con el diario palpitar de las sociedades, precisamente las que copan los espacios del Banco de Imágenes. La vida cotidiana en Cuba está repleta de matices, de colores, de escenas y escenarios diversos y atractivos. Desde la más populosa ciudad, La Habana, hasta el más recóndito paraje rural.

Esta realidad marca la diferencia, que muchas veces deslumbra a los foráneos, por las particularidades de las costumbres, el modo de vida y la propia idiosincrasia del cubano. De Baracoa se sabe de su Yunque, del cacao; de La Farola llega algún vago conocimiento por determinadas imágenes, muy reiterativas de esos parajes, pero casi nunca llegan las series que regalan a su gente, a sus costumbres, a sus otras bellezas naturales.

Si se habla de béisbol, el Banco de Imágenes se llena de fotografías de juegos de la Serie Nacional, puede que de otros campeonatos del patio, pero pocas veces se muestra el desafío a dos bases, las cuatro esquinas, el llamado juego de manigua, en medio de un solar yermo, un potrero convertido en un improvisado terreno de pelota y otras alternativas que niños, adolescentes y jóvenes fundamentalmente materializan en la práctica del deporte, en aras del esparcimiento.

Cada segundo de la vida en Cuba aporta realidades distintas. Sucede que muchas veces se convive con estas verdades, se es parte de ellas y pocas veces el fotoreportero se detiene a contemplarlas, a disfrutarlas. Y tampoco a fotografiarlas y mostrarlas al mundo.

A la Imagen-Cuba que se muestra al exterior le faltan los matices y colores distintivos, presentes en cada calle, cada parque, cada escenario del país; urge buscarlos con ojos más allá del que hay detrás del visor, con la pretensión de lograr y transmitir imágenes más parecidas a cada instante del palpitar de la sociedad.

Las búsquedas realizadas para esta el desarrollo de esta tesis arrojaron la necesidad de potenciar estudios relacionados con al temática de la fotografía de prensa, muy relevante y de utilidad máxima en el periodismo actual, con potencialidades que favorecen multiplicar el número de investigaciones, insuficientes aún.

Con el avance de la tecnología quedaron obsoletos los escasos libros publicados en el país, anteriores a la década del 90 en su generalidad. Tales carencias avalan más la novedad de la investigación. La obtención de bibliografía procedente de países con mayor desarrollo teórico sobre el tema, en Internet y gracias al apoyo de expertos permitió una sistematización de teorías y contenidos sobre el tema que despejarán el camino a futuras investigaciones.

La insuficiente bibliografía existente en el país refleja la importancia de indagar sobre los aspectos cualitativos de la fotografía de prensa, a partir de su función, centrada en los últimos tiempos en aportar información. Una búsqueda exhaustiva sobre el tema arrojó que ni en Cuba ni en el Banco de Imágenes de la AIN se han realizado estudios de este tipo, focalizadas en el reflejo de la cotidianidad cubana.

El periodismo cubano actual demanda cada día más de las imágenes para asegurar la eficacia de los mensajes, con novedosas formas de presentación, a partir fundamentalmente de la inserción de un mayor número de fotografías en galerías, fotoreportajes y otras secciones.

Si se quiere mostrar al mundo la Cuba de hoy, la cotidianidad requiere de más y mejor presencia en los medios.

A partir de esta problemática se definió como Pregunta de Investigación:

¿Cuáles son las características de la fotografía de cotidianidad en el Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional (AIN) durante el año 2013?

Para estructurar la investigación se determinó como objetivo general:

Caracterizar la fotografía de cotidianidad en el Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional (AIN) durante el año 2013.

Cómo objetivos específicos:

- 1.- Caracterizar la morfología (encuadre, composición, puntos de vista, planos, angulación) de la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional (AIN) durante el año 2013.
2. Determinar las formas de presentación a partir de los géneros periodísticos de la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional
3. Determinar la relación entre la fotografía de cotidianidad y la información que incorpora el fotoreportero a las fotos sobre la temática publicadas en el Banco de Imágenes de la AIN.

Para el desarrollo del estudio y a partir de los objetivos planteados se determinó como categoría de análisis:

**Fotografía de cotidianidad:** Para conceptualizar esta categoría es preciso un acercamiento al término cotidianidad. El *Diccionario de la Real Academia Española*, en su edición del 2005, refiere sobre el término cotidianidad, la característica de lo que es normal porque pasa todos los días, cualidad de lo cotidiano. Del latín *quotidianus*, cotidiano es un adjetivo que hace referencia a algo diario, habitual o frecuente.

¿Qué es la cotidianidad?

Es una característica de lo que es normal por que pasa todos los días, la vida se presenta con una serie de experiencias que permanecen y se construye la cotidianidad.

Se habla de aquello que sucede diariamente, con espontaneidad, o que forma parte de un suceso, que por reiterado o prolongado, se hace cotidiano. Y sucede que muchas veces no se le presta atención por ser algo muy habitual.

Esta cotidianidad tiene sus indicadores.

- 1.- Representa la vida diaria de la sociedad.
- 2.- No está asociada a eventos planificados
- 3.- No define un protagonismo.

La cotidianidad es algo que se encuentra en muchas —quizá en la gran mayoría— de las conformaciones sociales, y los sujetos tienden a tener una cotidianidad. La propuesta, sin embargo, es hablar más bien de “cotidianizar”, del relato que hacemos de la vida diaria. (Santos, 2014)

La investigadora Agnes Heller precisa que el término es una propuesta ontológica que tematiza la vida cotidiana como lugar de reproducción de la individualidad social. “La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”. (Heller, 1998)

Entonces, cuando se habla de fotografía de cotidianidad, se hace referencia a la toma de imágenes de aquello que sucede todos los días, con espontaneidad, que no es planificado, que caracteriza la vida diaria de una persona, grupos de personas y la sociedad.

<b>Categoría de análisis</b>	<b>Aspectos a evaluar</b>	<b>Elementos claves</b>
Fotografía de cotidianidad	Morfología	Encuadre
		Composición
		Puntos de vista
		Planos
		Angulación
	Formas de presentación	Retrato
		De identificación del personaje que está en el centro de la noticia
		De anzuelo
		De interés humano
		Foto-serie
		Secuencia
		Reportaje
		Actualidad-testimonio
	Géneros periodísticos	Información
		Entrevista
		Crónica
Reportaje		

### **Población y muestra**

Para el desarrollo de la investigación se eligió el Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional (AIN) porque un estudio sobre la fotografía de cotidianidad permitirá obtener la primera caracterización de un aspecto esencial para perfeccionar su misión, prestar servicios de fotografía a órganos de prensa y otras publicaciones, nacionales y foráneas, por la variedad y cantidad de instantáneas que publica cada día sobre lo acontecido en cada provincia del país. Su condición de publicación diaria y actualización permanente, subraya la necesidad de potenciar la integralidad de sus contenidos, incluida la cotidianidad.

Se decidió el estudio de las fotografías del año 2013 porque constituye el período concluido más reciente y por consiguiente, expresa con mayor exactitud las condiciones actuales del Banco de Imágenes. Estas estructuran la población a estudiar, compuesta por 238 fotografías que representan la cotidianidad. Para el estudio se seleccionaron de manera intencional 71, teniendo en cuenta que se representarían los diversos géneros y fotoreporteros.

Esta actualidad permite el aprovechamiento de los resultados del estudio para perfeccionar los lineamientos editoriales del Departamento de Fotografía de la AIN donde se prestará atención especial a la fotografía de cotidianidad, una de las carencias del Banco.

### **Métodos y técnicas a emplear**

La investigación parte desde una perspectiva cualitativa, idónea para desarrollar un análisis en profundidad a las fotografías sobre la cotidianidad publicadas en el Banco de Imágenes de la AIN en el 2013. Por lo que esta caracterización emerge como un aporte práctico esencial para promover la calidad de la fotografía y su posterior uso en el trabajo de la AIN.

En términos generales los métodos empleados en la investigación son el bibliográfico documental y el análisis de contenido, ambos permitieron un profundo examen en torno a las particularidades de la fotografía de prensa, eje central del presente estudio.

La revisión bibliográfica devino requisito indispensable para la obtención de bibliografía acorde con el tema de investigación. Aun cuando las indagaciones teóricas en determinados casos no son concluyentes, la bibliografía, amplia y actualizada, posibilitó dilucidar conceptos y aportó aspectos novedosos y datos útiles para satisfacer los propósitos del presente estudio.

Por su parte, la utilización del análisis de contenido cualitativo permitió “analizar la comunicación de una manera objetiva y sistemática” (Hernández, 2004); además de describir las tendencias del contenido y medir la claridad de los mensajes. Este método posibilitó caracterizar en detalles la morfología de cada una de las fotografías



de cotidianidad investigadas (Ver Anexos del 13 al 18). El estudio realizado es puramente descriptivo y busca revelar las características morfológicas del grupo de imágenes analizadas.

El análisis de contenido de la fotografía permite dilucidar el sentido con que fue concebida la imagen. A pesar de lo reveladores que resultan los estudios de este tipo, existe muy poca teoría sobre el tema. De acuerdo con los criterios de Vilches (1993, citado en López, 2006), «el contenido de una fotografía en prensa nunca es explícito, sino latente; no es visual ni evidente, sino conceptual y problemático».

Pocos se han aventurado a proponer un método de análisis de los contenidos fotográficos. Roland Barthes (1999) en su adelantado artículo de 1964, *El mensaje fotográfico*, enuncia un número de procedimientos connotativos que interfieren en el contenido de las fotografías. A pesar de su aporte como texto fundacional de la materia, Barthes no desarrolla lo suficiente las categorías, ni ofrece ejemplos, por lo que su propuesta no tiene validez para la presente investigación. (Barthes, 1999)

Para un análisis exhaustivo del tema investigado se recurrió a técnicas como: la revisión bibliográfica y el cuestionario. La investigación bibliográfica y documental constituye un “procedimiento cuya finalidad es obtener datos e información a partir de documentos escritos” (Cerdeña, 1995). Es inherente al estudio o acercamiento científico a cualquier fenómeno. Estudiosos de la metodología coinciden en que es la técnica que acompaña todas las fases del proceso de pesquisa.

Al presente estudio, el empleo de la misma le permitió identificar y sistematizar los presupuestos teórico-metodológicos relacionados con la fotografía de prensa y ese quehacer en las agencias, que constituyen antecedentes, referentes o posibles caminos para el sustento del marco teórico y facilitan una comprensión más completa de la unidad de análisis.

A su vez, permite reconocer puntos de contacto y principales diferencias entre las investigaciones que parten del estudio de objetos o campos similares, así como identificar nichos no explorados.

El informe de la investigación cuenta con tres capítulos para mayor organización del estudio. El primero está reservado a desarrollar las teorías pertinentes: conceptos de fotografía, específicamente el de fotografía de prensa, así como todas las subcategorías que se desprenden de este concepto.

Este apartado refleja conceptos de fotografía de prensa, cotidianidad, se operacionaliza la categoría y plantean métodos, técnicas, tipología de la investigación y perspectiva.

Le sigue el capítulo referencial, que presenta un acercamiento al surgimiento del fotoperiodismo, la fotografía en Cuba: inicios y desarrollo, la fotografía en la Revolución, producción fotográfica y fotoreporteros de agencia y la Agencias de Información Nacional y su servicio de fotoperiodismo.

Para la aplicación del sustento teórico el capítulo tres se reserva al análisis morfológico, textual y de contenidos fotográficos de las imágenes y su contexto actual.

En este apartado se incluye el análisis de los resultados de la investigación. Las tablas analizadas evidenciaron el criterio de selección de los fotoreporteros para la fotografía de cotidianidad, donde prevaleció el interés por los planos generales (Anexo 16) y encuadres rectangulares-diagonales (Anexo 13).

Con respecto a la relación información-foto, deja de prevalecer la descripción de la imagen, realidad que responde a los postulados para el trabajo de la fotografía de prensa en la AIN.

## **CAPÍTULO 1. LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA COMO RECURSO DE TRANSMISIÓN DE INFORMACIÓN**

El periodismo moderno no puede desmembrarse de la fotografía, menos en esos tiempos donde se multiplican los medios de prensa y alternativas para la comunicación, que emplean espacios cada vez más distintivos a la noticia gráfica.

Una mirada a las páginas de los diarios, televisoras, emisoras radiales y otras agencias noticiosas en internet son fiel reflejo de esta realidad, donde texto y foto van más allá de la complementación. La fotografía ocupa lugares preponderantes, dejando atrás aquel rol de elemento acompañante las líneas redactadas por el periodista.

La Agencia de Información Nacional presta, entre sus servicios, el del Banco de Imágenes, donde diariamente se ponen a disposición de los clientes centenares de imágenes relacionadas con acontecimientos y sucesos noticiosos, sin excluir las que refieren detalles de la cotidianidad cubana.

Al analizar la fotografía de prensa el investigador afronta diversas definiciones y criterios, encauzados según el interés del estudio. El invento que permitió en el año 1826 a Joseph-Nicefore Niépce, reflejar una porción de realidad sobre un soporte, podría definirse de acuerdo al criterio del Profesor Titular de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) Eduardo Rodríguez Merchán 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» (Rodríguez, 1992).

El desarrollo y la importancia conseguida por la fotografía demuestran las limitaciones de este concepto. Una foto posee tanto de realidad como de subjetividad del autor y su significado puede variar por las interpretaciones del observador. El Doctor en Ciencias de la Información de la UCM, Tanius Karam, la define como «un acercamiento a la realidad mediante el recorte de algunos aspectos de ésta; no es [...] solo imitación, sino sobre todo reproducción por medio de la vinculación a algunos elementos análogos» (Karam 2003).

La creación de la cámara Leica de pequeño formato en el año 1924 propició la masificación del nuevo invento. Según el criterio del profesor de la UCM, Félix Del Valle Gastaminza, este suceso benefició a reporteros, artistas y aficionados, por lo que hoy según sus valores se puede hablar de tres grandes categorías en la fotografía: las de carácter artístico; la documental, que comprende la fotografía de prensa; y la privada. (Del Valle, 2001).

De acuerdo con el objetivo de la investigación, se hará solo referencia a las características de la fotografía de prensa. El teórico alemán Jochen Schlevoigt prefiere definirla como «una enunciación gráfica (material) de una determinada realidad, hecha con el objetivo de transmitir el contenido de esta enunciación a sus destinatarios, ejerciendo así influencia en su concepción del mundo exterior» (Schlevoigt, 2006).

Aunque en su concepto insinúe la influencia de las imágenes fotográficas en los receptores, Schlevoigt no deja claro el potencial periodístico de la fotografía y los instrumentos con que cuenta el fotorreportero para influenciar la conciencia de los destinatarios.

La fotografía de prensa muestra la ideología del autor y el medio que la pública. El periodista alemán Heinz Froscher la definió en su momento como «la imagen creativamente formada de la vida social que se produce y publica para la información y la agitación sociales. Sirve para evocar, consolidar y corregir la sensación y el pensamiento definitivos del lector con el fin de influir progresivamente en su opinión y conducta de acuerdo con otras informaciones» (Frotscher, 1989).

La Doctora en Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Eulalia Fuentes, al definir la fotografía como una técnica más de los medios de comunicación, obvia el área dentro de la fotografía periodística dedicada a géneros interpretativos, donde las imágenes adquieren un carácter narrativo o descriptivo.

Para ella, la fotografía es solo «una información que forma parte del contexto informativo, que se comunica a los lectores o telespectadores del medio de

comunicación; forma parte de la noticia. Es una técnica más de los medios de comunicación, son mensajes informativos de carácter visual». (Fuentes, 2003).

Juan Marinello, pedagogo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dirige su concepto hacia la significación y el valor testimonial de la fotografía de prensa: « [...] me semeja un espejo de la identidad, con memoria...». El investigador reconoce que en muchos casos estas representaciones insinúan la personalidad de su autor, para definir las finalmente como «imágenes testimoniales subjetivas que transmutan la fugacidad del instante fotográfico en memoria colectiva» (Marinello, 2006).

El prestigioso periodista y doctor en Ciencias de la Información por la UAB Pepe Baeza propone uno de los conceptos más abarcadores de la categoría. Declara como requisitos indispensables su planificación y publicación en la prensa. Debe asumirse como contenido propio (aunque no proceda de los fotógrafos del medio) y regirse por los valores periodísticos de información, actualidad y noticia.

«Recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás tópicos asimilables, según las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones. Tienes sus polos en la fotografía de actualidad estricta, determinada por la inmediatez informativa y en el reportaje donde la fotografía recibe un tratamiento más interpretativo, secuencial y narrativo» (Baeza, 2003)

Unido al desarrollo de este invento se han analizado y replanteado sus funciones. La prestigiosa ensayista norteamericana Susan Sontag aseguró en su momento: «Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía» (Sontag 2006). Si inicialmente fue considerada testimonio fiel; hoy existe cierto recelo hacia ellas; pues el mismo poder de verosimilitud se ha usado para falsear acontecimientos y manipular la realidad.

El profesor Félix Del Valle refiere las potencialidades de estas imágenes para transmitir mensajes de todo tipo, ya sean reales o no. A su entender «la fotografía no es una copia fiel de la realidad [...], es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite. Y aunque se acuñen frases que pasan a ser estereotipos que la definen como [...] el *certificado de presencia*, lo cierto es

que la fotografía se separa mucho de la realidad o, incluso, de la percepción humana de la realidad» (Del Valle, 2004).

Actualmente la fotografía enfrenta la polémica de si puede considerarse o no un testimonio fiel de los hechos. En este punto entran en juego todos los procedimientos de falseo que ofrecen las técnicas digitales y otros más sutiles que ocurren en el plano connotativo de la imagen. Con su definición, Del Valle introduce aquellos elementos que pueden cambiar la significación de una instantánea, aunque sea un espejo de la realidad tal cual la vemos.

Todos los teóricos analizados coinciden en que para estudiar tanto la fotografía de prensa como la documental en el sentido más abarcador, resulta indispensable contextualizarla y atender a los elementos connotativos de la imagen.

En este sentido, Roland Barthes, semiólogo francés, la define como «un objeto de trabajo, seleccionado, compuesto, construido y tratado según normas profesionales, estéticas o ideológicas». Para el teórico, estas imágenes no deben estudiarse de forma aislada porque siempre van acompañadas de otras estructuras de carácter textual, tales como el título, la leyenda o el texto.

«Por consiguiente, la totalidad de la información está sostenida por dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística); estas dos estructuras son concurrentes, pero como sus unidades son heterogéneas, no pueden mezclarse; en un caso (el texto) la sustancia del mensaje está constituida por palabras; en el otro (la fotografía), por líneas, planos, tintes» (Barthes, 1999).

Aunque todos los conceptos aportaron valiosos conocimientos para la investigación y revelan en conjunto las características de la fotografía de prensa, se considera viable asumir los que más ayuden a esclarecer definiciones y conceptos específicos. Para ello se imbrican y enriquecen los criterios de Barthes (1999), Tausk (1989), Schlevoigt (2006) y de Baeza (2003).

A partir de los criterios de diferentes investigadores, una fotografía de prensa es la enunciación gráfica de una realidad determinada que debe ser planificada y publicada por la prensa como contenido propio. Recoge hechos de relevancia según la ideología del medio al que pertenece desde una perspectiva social, política,

económica, y demás tópicos asimilables. La totalidad de su información está constituida por una estructura gráfica y otra lingüística.

Cuenta con mensajes connotativos y denotativos que influyen en la conformación o selección de sus aspectos morfológicos, contextuales y de contenido. Debe estar vinculada a valores de información, actualidad y noticia.

### **1.1. Connotación y denotación en la fotografía de prensa. Morfología de la fotografía.**

La fotografía de prensa incluye mensajes connotativos y denotativos. Aunque ambos están conectados estrechamente, la denotación permanece en el plano de lo visual, es lo que muestra la imagen, mientras que lo connotativo incluye la parte sugestiva de la fotografía.

Del Valle explica que «la expresión de la denotación surge de una lectura descriptiva de la imagen y señala con claridad lo que realmente aparece en la fotografía. El significado denotado sería aquel contenido explícitamente reconocido de forma unívoca tanto por el emisor como por el receptor». (Del Valle, 2001)

Para la presente investigación, las autoras determinaron basarse en el criterio de Roland Barthes, quien considera los elementos connotativos y denotativos como dos mensajes que indefectiblemente contiene cada imagen.

Para el semiólogo francés, la denotación implica una descripción de la imagen, mientras que lo connotativo resulta «la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente dicho» Según el teórico, el mensaje connotativo resulta en definitiva una codificación de lo analógico fotográfico, que se forma en los niveles de producción de la fotografía (Barthes, 1999).

Los planos connotativo y denotativo conforman el mensaje global de la fotografía y ejercen influencia en los elementos morfológicos, de contenido y la disposición en página de las fotografías. Dada la conexión e importancia de ambos planos, serán analizados en igual medida en la investigación.

### 1.1.1 Morfología de la fotografía.

A diferencia de los humanos, la cámara no tiene la ventaja de la perspectiva tridimensional. Tomar una fotografía y emplearla como elemento comunicativo va más allá de un disparo o flashazo para captar un hecho de la realidad.

En la imagen resultante convergen elementos propios de la técnica fotográfica, componentes que completan su carácter informativo. El análisis documental de fotografías se analiza a partir de dos niveles: el primero es el análisis morfológico que contiene a todos los aspectos técnicos de la imagen y el análisis de contenido que se perfila a la significación de lo fotografiado. (Del Valle, 1994)

La *morfología* o el *nivel morfológico* no se muestran en la investigación como una subcategoría, sino como un término para englobar y organizar los elementos técnicos presentes desde que el fotorreportero dispone la cámara para la toma. Entre ellos incluimos: encuadre, composición, puntos de vista, angulación y planos fotográficos.

Del Valle plantea que un estudio sobre las características técnicas, formales y de composición de la foto, puede contenerse bajo el nombre de *análisis morfológico*, pues la manera de fotografiar influye directamente en la interpretación de la imagen resultante.

José A. Aguilar García, Doctor del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Jaume, muestra al nivel morfológico como el espacio propio para la búsqueda de los mecanismos de producción. «Aunque parezca simple en apariencia posee cierta complejidad. Elementos como el plano, la línea, el espacio, no son puramente materiales y, con frecuencia participan a la vez de una condición morfológica, dinámica escalar y compositiva» (Aguilar, 2005).

Dicho recurso, según el fotoperiodista e investigador del Centro de Estudios Afroasiáticos de la Universidad de Brasilia Milton Guran «se construye a partir de la utilización de diferentes mecanismos de decisión y una actividad mental que no se aleja del canon impuesto por los medios de comunicación de masas, gobernado por teorías socioantropológicas y que se puede desarrollar a base de ejercitarla. Esto no garantiza una fotografía eficaz». (Milton, 1999)



Roman Gubern, catedrático de comunicación audiovisual de la UAB, destaca que «el encuadre establece la frontera entre dos realidades: el espacio físico que rodea al observador y el espacio del espectáculo que se le propone a su vista entre la realidad y la representación». (Gubern, 1987)

Puede encuadrarse de forma horizontal o vertical, incluso oblicua, para variar la combinación de las relaciones entre los elementos que se incluyen en él.

Según los criterios del investigador Robert Entman, puede definirse como encuadre noticioso la forma de enfocar la realidad a través de la selección de algunos de sus aspectos, resaltándolos en el texto comunicativo. De esta forma se consigue promover una definición del problema particular, una interpretación causal, una evaluación moral y una recomendación de tratamiento para el asunto descrito. (Entman, 1993)

Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a una determinada manera de mirar. «Cuando el encuadre presenta una gran complejidad de formas alejadas de las geométricas fundamentales se tiende a percibir una imagen como carente de organización interna hasta el punto de poder interpretar dicha imagen como mero “ruido informativo”» (Aguilar, 2005).

Elementos compositivos como *el punto* y *la línea* constituyen objeto de estudio en la presente investigación; el segundo de ellos, se analizará en correspondencia al contenido de la Ley de los Tercios por la estrecha vinculación entre ambos.

En la pre visualización, el fotógrafo debe tener en cuenta un elemento de suma importancia: *la línea*. Según Justo Villafañe, profesor de la UCM «Es la sucesión de puntos que por su naturaleza transmite energía, permite separar los diferentes planos, formas y objetos presentes en una composición determinada; cuando la línea coincide con los ejes diagonales su capacidad dinamizadora es todavía más evidente». (Villafañe, 1987)

Petr Tausk plantea que el primer paso del fotógrafo para integrar los elementos dentro de la toma resulta en la manera de encuadrar. Como base apoya su estudio en las diferentes formas que puede adoptar la línea, a partir de ello desglosa dos formas de encuadre: cuadrado y rectangular, dentro de esta última incluye la

horizontal, vertical y diagonal para variar la combinación de las relaciones entre los elementos incluidos en él. (Tausk 1989)

Cuadrado: Estas fotos deben tomarse en casos excepcionales pues su efecto se basa directamente en el uso creativo de la simetría, de lo contrario tendrá un efecto de aburrimiento en el receptor. (Estas tomas deben realizarlas en su mayoría fotógrafos de gran experiencia, pues de los arreglos simétricos depende el impacto visual de la imagen).

Rectangular horizontal: una fotografía basada en la horizontalidad crea una atmósfera de calma, equilibrio y tranquilidad. Transmite al receptor la sensación de comodidad.

Rectangular vertical: la verticalidad sirve para poner al relieve la dignidad y la importancia de lo que se haya dentro de la toma. Su utilización en fotografías a personas tiene mayor efectividad, muestra al personaje alto, erguido y esto le confiere un aspecto más heroico.

Rectangular diagonal: las imágenes que hacen énfasis en la línea diagonal crean excitación. Logran captar aún más la atención del espectador, el cual halla en ellas un efecto dinamizador y de movimiento.

En la toma donde se aprecien elementos coincidentes con la trayectoria de las diagonales, se establece como elemento principal, un ritmo compositivo que concilia el aparente desorden entre los elementos fotografiados.

Según los criterios de Tausk (1989) y Bertrán (2003), las fotografías en portada deben ser rectangulares, con la altura mayor que la base (línea vertical); por el contrario en el reportaje fotográfico acogerán un formato apaisado (línea horizontal).

La composición será menos estática cuando abunden líneas diagonales y curvas.

Los criterios por los cuales se sostendrá la investigación pertenecen a Gubern (1987), Cebrián (1995) y Aguilar (2005) quienes conciben el encuadre como la frontera entre el espacio físico que rodea al espectador y el espacio del espectáculo enmarcado dentro de la toma. El enfoque de esta realidad, dado por los mecanismos de decisión del fotógrafo, no debe alejarse de las formas geométricas establecidas; ya que se tiende a interpretar la imagen como mero “ruido informativo”.

El teórico de la fotografía Francesc Marcé define como composición fotográfica «la manera de organizar o distribuir los elementos que aparecen o intervienen en una imagen. Es la manera de colocar formas, sensaciones, ideas, para que la vista no vague por el espacio y las pueda captar en su total plenitud» (Marcé, 1983).

Según el húngaro Lazlo Moholy- Nagy, teórico de la fotografía artística «la composición responde a una reflexión, cada efecto obedece a un cálculo». A través de la composición se ordenan todos los objetos vistos dentro de lo que efectivamente enmarca la toma (Nagy, 1925).

El semiólogo de la imagen, Donis Dondis considera que la composición «es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador» (Dondis, 1982).

Apoiado en los criterios de los profesores, Justo Villafañe y Norberto Mínguez (1996), el teórico de la fotografía Eduard Bertrán, señala que: «una composición correctamente desequilibrada es más dinámica que otra correctamente equilibrada», pues dicho recurso debe enfocarse en atrapar la atención del espectador y conseguir unidad, coherencia y claridad informativa (Bertrán, 2003).

En cuanto a la manera de componer, existen formas de lectura de la imagen que varían de una cultura a otra. La decisión compositiva viene dada a partir de las tres grandes culturas (árabe, occidental y oriental). Nuestros códigos se enmarcan en la occidental, donde la escritura se realiza de izquierda a derecha.

Por tanto, a la hora de apreciar o leer una imagen, el recorrido visual sigue una trayectoria en forma de zeta iniciada en el borde superior izquierdo. Ello significa que una óptima composición responde a ubicar los elementos dentro de la toma respetando el desplazamiento visual expuesto anteriormente.

La fotografía aparece matizada por una serie de factores compositivos que a partir de su conocimiento se emplean con una intención específica de enfatizar o resaltar. La *luz*, como uno de estos componentes, elemental para apreciar las dimensiones de los detalles e incluso matizar intencionalidad con el manejo de zonas de iluminación y de sombras.

En la investigación las fotografías analizadas se perfilan hacia la transmisión de información y su lectura depende en gran medida del buen manejo de los elementos compositivos entre los que se incluye *el punto*. Bertrán le confiere gran importancia a la utilización de dicho componente, pues constituye la unidad más simple y tiene una gran fuerza de atracción visual.

Cuando se ven varios puntos se conectan y son capaces de dirigir la mirada. A este término también se le denomina *centro de interés*. La colocación de los objetos y personajes que aparecen en la imagen determinará el punto de interés del espectador (Bertrán, 2003).

Justo Villafañe coincide con lo anteriormente expuesto cuando plantea: «el punto como concepto morfológico está relacionado con la construcción compositiva de la imagen; dependiendo de la posición del punto en el espacio de la representación, la composición puede tener un mayor o menor dinamismo». (Villafañe 1988)

Cuando el punto coincide con el centro geométrico de la imagen nos hallamos ante una composición estática. En ocasiones el punto o centro de interés coincide con algunas de las diagonales y ello le imprime a la imagen un efecto dinamizador. En fotografía no es posible hacer cálculos geométricos exactos y mucho menos matemáticos, por eso la forma práctica que utilizan los fotógrafos para aplicar la sección áurea se llama Ley de Tercios; una composición armoniosa sin basamento en la simetría.

Los investigadores Justo Villafañe y Rudolf Arnheim en su libro *Arte y percepción visual* afirman que «la fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de los tercios, sostenidas por la llamada Ley de los Tercios».

La obtención de estas líneas se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales en horizontal y en vertical, los puntos de intersección de estas líneas son cuatro. «Cuando los objetos o elementos visuales coinciden con estos cuatro puntos, el objeto adquiere una mayor fuerza y peso visual.» En las fotografías donde el punto o centro de interés coincide con la llamada Ley de Tercios la toma ostentará una mayor carga significativa. (Aguilar, 2005)

Se distinguen además dos tipos diferentes de composición:

Simétrica: consiste en la distribución de los elementos de una imagen a ambos lados del eje central (vertical u horizontal) de forma que las partes estén en correspondencia con otras. La propia clasificación encierra a su vez dos tipos de simetría: la simétrica rígida y simétrica variable. En el primer caso los elementos están colocados con absoluta similitud con respecto al eje y en el segundo hay libertad en cuanto a la ubicación de los elementos respecto al eje. Asimétrica: es la distribución libre de los elementos dentro de una imagen (aunque ellos entre sí deben guardar cierto equilibrio) (Bertrán, 2003).

En relación con la finalidad del estudio los criterios tomados en cuenta para analizar la composición resultaron los de Lazlo Moholy- Nagy (1975), Dondis (1982), y Cebrián (1995) para considerar la composición como la manera de ordenar todos los elementos vistos dentro de lo que enmarca la toma. Su organización tiene fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. El manejo de los elementos compositivos debe girar en torno a la atracción del espectador, de la unidad y claridad informativa.

Cuando se evidencia el lugar físico desde donde se miran los hechos y a la vez la actitud humana e informativa ante el suceso, se habla del Punto de vista del fotógrafo. El Doctor Rodríguez Merchán señala: «es una actitud mental que engloba tanto el lugar desde donde se mira como la forma como se mira. En el momento se adopta un punto de vista ante el hecho (consciente o inconsciente) se produce la fusión entre el contenido de la noticia que se quiere transmitir y la forma en que se transmite». (Merchán 1992)

Para Bertrán comprende «la relación visual que se establece entre la persona y la cámara, la posición que tiene la persona ante la cámara». El teórico considera que existen cuatro formas de presentación del sujeto respecto a la toma.

En la posición *frontal* (de cara a la cámara) se observan ambos lados del rostro. En la de *tres cuartos* se visualiza completamente un lado de la cara y parcialmente la otra, o bien un lado del rostro o la parte de la nuca. Cuando el individuo está *de perfil* se observa solo un lado del rostro. La clasificación *de espalda* tiene lugar cuando no

se muestra la cara y solo se observa la nuca. Ambos criterios se medirán en el desarrollo de la investigación. (Bertrán, 2003)

Las diferentes vistas en las que se presenta la imagen o retrato responden a lo que se entiende por planos fotográficos. El crítico y director de cine Simon Feldman resume: «la parte de la realidad tomada por la cámara es llamada “plano” y sus diferentes denominaciones se vinculan con las proporciones del cuerpo humano». (Bertrán, 2003).

Desde el punto de vista morfológico, Villafañe expone que un plano puede ser entendido como «el elemento bidimensional limitado por líneas u otros planos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen». (Villafañe, 1987). Aunque existen autores que distinguen otras divisiones de los planos, Bertrán refiere siete formas básicas, por las cuales se regirá la investigación:

Primerísimo primer plano: Capta el rostro desde la base del mentón hasta la punta de la cabeza. Dicho plano consigue dotar de gran expresividad a la imagen, pues resalta las particularidades psicológicas del individuo.

Primer Plano: Las personas aparecen cortadas alrededor de los hombros. El primer plano recoge el rostro y los hombros. Este tipo de plano, se corresponde con una distancia íntima, ya que sirve para mostrar confianza e intimidad respecto al personaje.

Plano Cercano: Recoge el cuerpo desde la cabeza hasta la altura del pecho o busto. Este plano nos permite aislar en la fotografía una sola figura dentro de un recuadro, descontextualizándola de su entorno para concentrar en ella la máxima atención.

Plano Medio: Las personas aparecen cortadas a la altura de la cintura. También es adecuado para mostrar la realidad entre dos sujetos, como en el caso de las entrevistas.

Plano Americano: Las personas aparecen en las fotos cortadas a la altura de las rodillas. Su empleo viene dado a partir de si el protagonista está recostado o sentado.

Plano entero: si a quien o quienes se fotografía aparecen completos en la foto, desde los pies a la cabeza, sin secciones.

Plano General: Fotos en las que aparecen una vista general o paisaje. En el retrato se evidencia cuando aparece la figura entera de las personas. Este es el plano más lejano que podemos tomar. (Bertrán, 2003)

El Doctor en Ciencias de la Información, Manuel Alonso Erausquin señala que los planos generales disminuyen la individualidad de los personajes y crean distanciamiento con respecto al receptor. Por el contrario, los planos de conjunto y enteros suponen un mayor equilibrio; los planos medios satisfacen funciones de identificación, y los primeros planos poseen una indudable carga psicológica, manifestando el estado de ánimo de la persona fotografiada. No es recomendable la toma de un primer plano de perfil por las connotaciones carcelarias. (Alonso, 1995)

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, no resulta neutral en lo absoluto. «Cualquiera de estas elecciones aunque hayan sido hechas para resolver obstáculos (condiciones de luz, de distancia o cercanía) también crean sus propios códigos y convenciones entre el medio y el público lector» (Rodríguez, 1992).

La angulación se define según Bertrán (2003) como «el punto de vista físico desde el que la cámara registra la escena». Este elemento resulta de vital importancia a la hora de la toma, de acuerdo a ello se clasifican en: *nivel* (la cámara está paralela respecto al suelo, a la altura de los ojos de la persona), no le otorga un significado especial a la toma, *alto* (paralela respecto al suelo, pero por encima del nivel de la cabeza), *bajo* (por debajo del nivel de la cabeza), *picado* (la toma se realiza de arriba a abajo), le confiere al espectador un sentimiento de superioridad y el *contrapicado* (la toma se efectúa de abajo hacia arriba), generalmente confiere al espectador una idea de inferioridad. (Bertrán, 2003)

Las angulaciones a nivel, alto o bajo no encierran connotaciones secundarias, la intencionalidad del fotógrafo viene dada a partir del empleo de las dos restantes. «A los picados o contrapicados se les atribuye la característica de dominio o sumisión, respectivamente». (Hernández, 2008)

Existen fotografías que, despojadas de las normas de composición establecidas logran su efectividad visual. La libre creación del fotógrafo en ocasiones constituye el impacto para una mirada súbita del espectador. El prestigioso fotógrafo cubano Liborio Noval aclara: «captar la realidad va más allá de componer la toma. No se puede divagar en el espacio, buscando cumplir con las reglas.

La instantaneidad del flashazo para reflejar un momento y no otro se te puede escapar, yo nombro a ese instante *chiflido* » (Noval, 2012).

El objeto de investigación quedó definido en: La fotografía de prensa como herramienta de transmisión de información.

A partir de este se definió como campo de acción: la fotografía de cotidianidad en el servicio fotoreporteril de la AIN.

## **1.2. Géneros, subgéneros periodísticos y formas de presentación de las fotografías.**

En este acápite se analiza la representatividad de las fotografías de prensa vistas por sí mismas como un texto o como complemento de él, ello se circunscribe a la función de género o subgénero periodístico fotográfico. En segundo término se verán ligadas a las diferentes formas de presentación que pueden asumir dentro la galería de fotos del Banco de Imágenes de la AIN.

El teórico de la comunicación Ulises Castellanos en su *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*, al referirse a la temática anunciada habla directamente del término: *géneros fotoperiodísticos*. Tanto Castellanos como Abreu desglosan las clasificaciones de estos géneros de similar manera, sólo difieren en la terminología pues el segundo teórico los nombra *géneros periodísticos fotográficos*. Para esta investigación emplearemos la denominación de este último. (Castellanos, 2008)

Abreu, en su libro *Para analizar la fotografía periodística* define como géneros periodísticos fotográficos: «la forma o estructura y función predominante (informar, interpretar u opinar) que tienen las fotografías y su entorno verbal (título, texto u/o leyenda) ». (Abreu, 2008)



La foto informativa resulta una imagen en su totalidad documental, con un contenido casi al ciento por ciento de hecho y otro tanto de comentario. El título que la acompaña es netamente informativo y la toma se perfila de esta manera sin necesidad de tener que recurrir a la lectura de un texto escrito.

En cuanto a la foto de opinión se destaca el uso de varios elementos retóricos de la imagen (encuadres poco comunes, la técnica de enfoque y desenfoco y la utilización del contrapicado en caso de personajes), los mismos proporcionan a la toma la capacidad de mostrarse como un reflejo icónico acertado del hecho y en abundancia de comentario.

La fotografía interpretativa centra su mensaje en la influencia que sobre ella ejercen el título, pie de foto y texto anexados. En la toma también pueden evidenciarse los elementos retóricos mencionados con anterioridad, pero el nivel interpretativo concurre cuando «la atención y discusión sobre la imagen va más allá de ofrecer mera información sobre la misma» (Abreu, 2004).

Carlos Abreu desglosa exhaustivamente una serie de géneros periodísticos fotográficos entre los que incluye: Fotonoticia, Reportaje fotográfico, Ensayo Fotográfico, Foto editorial, Foto mancheta, Foto parlante, Fotomontaje, Caricatura Fotográfica, Fotografía interpretativa, Género híbrido/indefinido.

Fotonoticia: Generalmente incluye fotografías de política o movimientos sociales. Este género es la base que ofrecen los diarios y revistas como información visual para documentar un hecho. Son imágenes resultadas de una cobertura periodística y responden a las prioridades informativas del medio. Estas fotografías se identifican porque van acompañadas de un título y una leyenda informativa que refieren uno o más de los elementos de la noticia (Abreu, 2008)

Reportaje fotográfico: Para el escritor, guionista y periodista mexicano Vicente Leñero, constituye «el género mayor del periodismo». Su complejidad respecto al resto de los géneros radica en abordar una historia de interés general que se cuenta en varias imágenes complementarias. A través de sus cuadros ofrece varios ángulos de una problemática, en la cual se evidencia directamente el punto de vista del fotógrafo.

El conjunto de tomas aparece junto a un titular o leyenda informativa que responden a los elementos de la noticia, en ocasiones las acompaña un texto breve. (Leñero, 2008)

Género híbrido/indefinido: Ocurre cuando hay una suerte de fusión de las características de dos o más géneros en un mensaje fotoperiodístico icónico-verbal. Por ejemplo, un fotomontaje con parlamentos, una foto con un título evocativo y una leyenda fundamentalmente informativa, o cualquier otro caso que no permita ubicar el mensaje en ninguna de las categorías anteriores. (Abreu, 2008)

Heinz Frotscher define un género no caracterizado por Abreu, la *Crónica fotográfica*, y al respecto expresa: « es uno de los géneros más empleados después de la foto de prensa y el retrato, (...) tiene éxito en los suplementos semanales de los periódicos que permiten un mayor tamaño y una forma tipográfica más variada» (Frotscher, 1989).

Frotscher la presenta como la publicación de varias fotos acerca de un hecho. Solo analiza los acontecimientos que acaban de suceder o están sucediendo, la complementa solo el encabezamiento y el texto general (poco subjetivo, donde el autor es capaz de imprimirle cierta emotividad). No utiliza antecedentes ni da conclusiones del suceso.

La ausencia de algún género periodístico fotográfico deviene la presencia de la imagen en una forma definida por Abreu como *subgénero periodístico fotográfico* que «incluye aquellos casos en los que la foto actúa como complemento o ilustración de algún género del periodismo escrito en la imagen principal de la serie de fotos» (Abreu, 2008).

Esta temática se ciñe al criterio de Carlos Abreu, pues resulta el más apegado a la línea de estudio trazada, y solo él menciona la clasificación de *subgénero periodístico fotográfico* en el análisis de las fotos de prensa:

Fotografía en la noticia: La foto ilustra algún aspecto de la noticia escrita, entendida como la versión de un hecho o idea actual, novedosa, significativa y/o interesante.

Fotografía en la entrevista de personalidad: Las fotos muestran gestos y/o poses características del entrevistado en diversas facetas. También pueden dar a conocer

sus mascotas, preferencias, utensilios, etc., o detalles de su vestimenta o de su cuerpo.

Fotografía en la entrevista de personaje tipo: Las fotos son similares a las de la categoría anterior. La diferencia radica en que mientras en aquella se fotografía a un individuo con prominencia de personalidad, en ésta se muestra a sujetos que se destacan por una excentricidad o una rareza de hábito; algo que los singulariza entre sus semejantes.

Fotografía en la reseña: La foto o fotos ilustran la versión escrita de eventos o espectáculos de carácter político, cultural, deportivo o social, tales como conferencias, foros, exposiciones, sesiones del Congreso, de los Concejos Municipales, mítines o encuentros deportivos. Y también pueden hacerlo con libros, documentos y sucesos.

Fotografía en el reportaje: Las fotos ilustran los diversos aspectos de lo que dice el reportaje, entendido éste, grosso modo, como la relación exhaustiva, en profundidad, de un hecho noticioso, resultante de la investigación y análisis del periodista.

La Fotografía en el artículo: La foto muestra parte del contenido del artículo escrito. Se entiende por artículo un texto expositivo de extensión variable, pero dentro de cierta brevedad -unas dos o tres cuartillas aproximadamente- a través del cual un autor emite sus puntos de vista sobre algún tópico, generalmente de actualidad. En teoría, debe constar de introducción, cuerpo y conclusión.

Fotografía en el editorial: La foto ilustra algún aspecto planteado en el editorial. Este tiene características técnicas similares a las del artículo, pero recoge la opinión de la empresa como tal. De allí que por lo general no lleva firma.

Fotografía en la crónica: La foto ilustra parte del contenido de la crónica, entendida ésta como un texto expositivo a través del cual se hace un comentario, muchas veces vivencial, de algún hecho histórico o de la vida cotidiana que, aunque en ocasiones sea poco importante, interesa a muchos lectores.

Fotografía en la crítica: La foto ilustra algún aspecto de lo planteado en la crítica: texto expositivo cuyo fin primordial es valorar y dar orientación acerca de un libro, película, obra de teatro o cualquier espectáculo.

Subgénero híbrido/indefinido/: Se refiere a aquellas fotos que ilustran trabajos periodísticos que fusionan aspectos de dos o más géneros, o que no son posibles de codificar en ninguna de las categorías antes mencionadas. En algunos casos, remiten a determinado trabajo en páginas interiores.

Abreu incluye en sus clasificaciones *la fotografía en la entrevista de noticia y en la de opinión, la fotografía en la columna, la fotografía en la mancheta y la fotografía en la encuesta*.

Foto- retrato: es el tipo de narración gráfica más utilizada en la prensa. Según su contenido semántico puede honrar a las personas, ensalzarlas o ridiculizarlas. De él se derivan tres clases de retratos: el *de identificación del personaje* que está en el centro de la noticia (se usa siempre acompañado del texto y generalmente muestra el rostro de la persona), el llamado *de “anzuelo”* (aparece en primera página para llamar la atención a páginas interiores) y en el caso del *“de interés humano”* (aspira provocar emociones en el lector).

Foto – serie: Conjunto de fotografías de un mismo tema que consta de tres o cinco tomas. Con sólo leyenda única.

Foto- secuencia: Muestra tomas logradas en muy breve lapso. Son instantáneas que tratan de captar gestos, movimientos. Se utiliza generalmente en los medios deportivos.

Foto- reportaje: Brinda una información amplia y detallada, con intención exhaustiva de un hecho determinado, combinando el texto con las fotos (Gargurevich, 2006).

Estas formas de presentación de las fotografías no se alejan de las descritas por Heinz Frotscher. Los términos utilizados como *foto de actualidad, noticia ilustrada* responden a las características de la foto –noticia, nombrada por Gargurevich. Aunque para Frotscher existe una clasificación no mencionada anteriormente:

Foto de Actualidad – Testimonio: Esta categoría tiene la característica de que la leyenda es redactada en primera persona (por el personaje que aparece en la fotografía). Su uso adecuado ayuda a dramatizar en el hecho de actualidad. (Frotscher, 1989).

### 1.3. Relación entre fotografía y elementos verbales

Son múltiples las narraciones en la historia del periodismo que ilustran cómo fue desviada la intención inicial de una imagen gracias a los componentes verbales que la acompañan. El texto, el titular y sobre todo el pie de foto pueden complementar o cambiar el significado de una fotografía. Sólo con hojear los diarios de hoy nos convencemos de la necesidad de estos elementos para precisar y confirmar nuestra interpretación de las imágenes.

Manuel Alonso Erausquín considera que ningún medio de información puede cumplir su objetivo únicamente a través de imágenes:

«Hay datos que la imagen [...] no puede transmitir, mientras que la palabra sirve para transmitir cualquier dato o relatar cualquier suceso. Pero la capacidad de fidelidad y concreción que la imagen posee, no puede ser alcanzada fácilmente a través de la palabra, [...] palabra e imagen conviven en un proceso de complementación más o menos afortunado». (Alonso, 1995)

En el caso de la fotografía periodística, cuando la despojamos de su contexto, podemos perdernos en múltiples interpretaciones o no entender su mensaje. Aunque existen excepciones de fotografías muy completas, la generalidad necesita de los componentes verbales para ofrecer al lector preguntas básicas propias del *lead* informativo como el qué, dónde, quién o cuando; de lo contrario la imagen pierde su sentido y queda abierta a un grupo de significados propios de su carácter polisémico inicial.

De acuerdo con el objetivo de la investigación, en lo referido a los componentes verbales, las autoras asumen la definición de *contexto externo* del teórico Terry Barret. Para él constituye la situación en la cual una fotografía es exhibida y lo conforman un grupo de componentes que confieren significados a la imagen: texto, leyenda y ubicación en página. Resulta una definición similar a la ofrecida por Barthes con su denominación temprana *canal de transmisión*. Para hacer referencia al entorno que rodea a la fotografía, se emplea en la investigación el término *contexto*. (Barret, 1990)

Para Barthes la información de una fotografía está conformada por dos estructuras: una lingüística y otra icónica. El mensaje lingüístico resulta una de las técnicas desarrolladas en la sociedad para «fijar la cadena flotante de los significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar los otros»; esta constituye una de sus funciones, denominada *anclaje*. La otra función, el relevo, resulta menos frecuente, tiene lugar cuando la palabra y la imagen están en una relación complementaria; son entonces fragmentos de un sintagma más general, y la unidad del mensaje se cumple en un nivel superior: el de la narración. (Barthes, 1999)

Muchos teóricos y fotógrafos advierten sobre la fuerza de estos lenguajes, que unidos compensan los vacíos informativos de cada uno de sus componentes. El periodista estadounidense Janet Malcolm, resume la relevancia de este vínculo como: «*la incapacidad del fotógrafo para explicar y la incapacidad del escritor para describir*». (Malcolm, 1992)

Para el Doctor en Artes Visuales de la Universidad Politécnica de Valencia José Raúl Pérez Fernández los elementos verbales otorgan a la imagen periodística la posibilidad de narrar. La fotografía: «simplemente presenta un estado de cosas y no es sino la mente del receptor, o en su caso algún mensaje externo como un pie de foto o un texto adjunto, los que la pueden convertir en una narración, ya sea falsa o verdadera». (Pérez, 2011)

Como asevera el Dr. Carlos Abreu: «en el caso de la fotografía de prensa, el título y la leyenda que acompañan a la imagen son los que la sitúan en un contexto determinado y le dan una significación que puede coincidir o no con la intención original del reportero gráfico». (Abreu, 2000)

Aunque, como señala Abreu, el título y la leyenda poseen mayor poder sobre los significados de una fotografía, en esta investigación se considera necesario agregar un análisis al trabajo periodístico que la acompaña. En esta investigación se le llamará texto a las líneas que acompaña a la fotografía periodística de cada una de las series presentadas en el Banco de Imágenes de la AIN.

Felipe J. Hernández respalda la decisión: «la imagen fotográfica ha de entenderse como una parte del total de la noticia que contribuye a transmitir, y tiene que

analizarse su interacción con los titulares y el cuerpo de la información, no solamente con el pie que se le adhiera» (Hernández, 2008).

El pie de foto o leyenda es considerado por los expertos como el elemento más importante dentro de los componentes verbales que escoltan a las fotografías. La fotógrafa Gisèle Freund logró sintetizar el motivo de su relevancia cuando señaló que «la objetividad de la imagen fotográfica no es más que una ilusión: los comentarios al pie pueden cambiar su significado totalmente». (Freund, 2005)

La interpretación que hace el receptor de la fotografía está mediada por la imbricación foto- texto acompañante de la foto. Según Vilches: «los puntos de vista que el receptor se forma al observar la imagen solo se cumplen con la integridad de los dos elementos, ya que el pie de foto explicita componentes espaciales, temporales y actorales de la foto» (Vilches, 2005).

El investigador Hugo Doménech considera como pie de foto a todo texto incluido junto a las fotografías con el objetivo de anclar un significado específico para cada imagen, su extensión puede variar desde tres o cuatro palabras hasta varios párrafos. (Doménech, 2005)

Coincidiendo con Doménech, Eduardo Rodríguez Merchán amplía a tres las funciones que puede cumplir un pie de foto, la primera resulta: «evitar la polisemia del mensaje icónico y ayudar al lector a comprender la información referencial contenida en la fotografía». También puede emplearse para “anclar” la significación de la imagen en el sentido que decida el periodista según la ideología del medio, y por último menciona su utilidad para deformar la realidad (intencionadamente o no), con cambios o falsificaciones. (Merchán, 1992)

La autonomía se produce si no es evidente el vínculo entre la fotografía y el texto; este se refiere a un hecho relacionado con la imagen, pero no la ilustra. La redundancia muestra la dualidad entre texto y foto; podría decirse que es reiterativa. Si la imagen revela la identidad de un personaje no conocido puede clasificarse como identificativa y cuando el pie se enfoca en un elemento de ella posee función valorativa.

La complementariedad se registra en ocasiones en que el texto y la imagen se nutren uno del otro en una relación de integridad y uno de los elementos adquiere fuerza gracias al otro. La contradicción ocurre cuando texto y fotografía tienen sentidos disímiles y opuestos de forma voluntaria o inadvertida. (Alonso, 1995)



## CAPÍTULO 2. EL FOTOREPORTERO DE PRENSA Y LA COTIDIANIDAD COMO OBJETO. SU EXPERIENCIA EN CUBA

### 2.1 Surgimiento del fotoperiodismo

En sus inicios la fotografía fue usada por el arte y la prensa como una muestra que permitía captar la escena; los periódicos comenzaron a emplearla a finales del siglo XIX para mayor precisión en sus grabados.

Según el teórico e historiador André Barret, en aquel entonces la prensa empleaba la fotografía escasamente «por la imperfección técnica con la que todavía puede hacerlo, y que no será superada hasta 1880 y 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». (Barret, 1977)

El *Daily Graphic*, de Nueva York, en 1880 fue el primero en publicar una fotografía, tomada en un barrio llamado *Shantytown*. Pasaron 17 años para que con la adaptación del fotograbado a la rotativa, el *New York Tribune* decidiera incorporar la fotografía a sus páginas, donde se publicó el primer retrato impreso con el procedimiento de los medios tonos. (Rodríguez, 1992)

En 1895 el checoslovaco Karen Klic descubre al mundo el *rotograbado* como una forma de reproducir las imágenes en la maquinaria de la prensa. Esta posibilidad fue aprovechada enseguida por los medios y la fotografía ganó su espacio en publicaciones impresas. Las revistas ilustradas advierten enseguida los múltiples usos de la fotografía y comienzan la reproducción directa de ella en sus páginas con carácter masivo, lo que propició el surgimiento de las primeras agencias fotográficas (Santos, 2008).

A inicios de 1907 aparece el primer procedimiento aceptable para lograr la imagen en color y en el transcurso del año 1924 se comercializa la cámara Leica, lo que supone la popularización de un medio práctico para la creación de fotografías y el inicio del fotoperiodismo moderno. Durante la primera Guerra Mundial, a pesar de las

expectativas por ver ilustrado gráficamente un conflicto bélico, la censura dejó para la historia imágenes frías, esquemáticas y carentes de espontaneidad.

Al concluir la guerra, la fotografía cobra un nuevo impulso con la aparición de revistas ilustradas. De sus páginas desaparecen cada vez más los dibujos para dejar sitio a las fotos con valores de inmediatez y actualidad. Comienza la edad de oro del periodismo fotográfico (Fuentes, 2003).

### **2.1.1 La fotografía en Cuba: inicios y desarrollo**

La fotografía está presente en Cuba casi desde su surgimiento. Según los especialistas Rufino Del Valle y Ramón Cabrales<sup>5</sup> (1990) en 1840 llegó a la Isla la primera máquina de hacer daguerrotipos, gracias a la gestión del joven Pedro Téllez-Girón, hijo del capitán general. En ese mismo año, el profesor de caligrafía George Washington Halsey trajo de New York los conocimientos indispensables sobre la daguerrotipia y anunció en La Habana su máquina para hacer retratos y paisajes.

Los autores poseen el premio *Razón de Ser* de la Fundación Alejo Carpentier por su ensayo *Cuba: su historia fotográfica*. La novedad obtuvo un notable recibimiento en la ciudad, y muy pronto comenzaron a venderse los equipos. Las familias aristocráticas se apuraron en inmortalizar su imagen a través del retrato y este género, junto al paisaje fueron las primeras fotografías cubanas. A partir de entonces su historia «emprende un desenvolvimiento ascendente dentro del marco de la historia socio-político-cultural del país, y a finales del siglo XX se amplía con una nueva visión creativa del arte fotográfico» (Del Valle y Cabrales1990).

En la segunda mitad del siglo XIX, la imagen adquirió importancia en las publicaciones periódicas y aumentó el uso de la fotografía. A pesar de las limitaciones técnicas, por este nuevo método quedaron registrados los principales acontecimientos de la época. La primera reproducción fotográfica hecha en Cuba fue un retrato del periodista Don Nicolás Azcárate, publicado en 1883 en la revista *El Museo*. Durante la Guerra de los Diez Años, los aficionados cargaron con el pesado equipo fotográfico al campo de batalla. La precariedad de la técnica privó a las

escasas imágenes de todo valor crítico o artístico: las tomas en combate o acompañadas fueron poses carentes del sentido trágico y doloroso de la guerra. Aun así aquellas imágenes poseen un significativo valor histórico, considerándose las primeras fotografías cubanas hechas con interés reporteroil (Del Valle y Cabrales, 1990).

La Guerra del 95 animó a fotógrafos aficionados a convertirse en corresponsales de su zona, así quedó un testimonio variado de diferentes localidades del país. Aunque con mayor aceptación en la prensa, la fotografía estaba lejos de captar la intensidad del instante y continuó abusando de las poses y escenas montadas. Las limitaciones de la técnica no permitían demasiada creatividad o detalle, así predominaron el retrato y el paisaje en planos generales.

En los albores del siglo XX adquieren auge las revistas ilustradas que por sus características resultaban las publicaciones con mayor demanda de imágenes. Según el criterio de los autores Barceló y Fonte, las fotos de las revistas se correspondían perfectamente con sus crónicas sociales, dulzonas y con «un lenguaje excesivamente literario y poco periodístico. Predominaban los retratos –con excelente calidad de impresión- de señoritas casamenteras, señoras de alta burguesía y artistas de teatro». (Barceló y Fonte, 1990)

Con la influencia de las vanguardias artísticas en la Isla, esta rama del arte alcanzó un protagonismo nunca antes visto. La especialista María Eugenia Haya comenta: «Dentro de este contexto se desarrolló una fotografía de búsqueda, sobre todo en la revista Social, que abrió sus puertas al Minorismo. Las fotos ocuparon a veces toda la página y se le dio a esta manifestación tanta importancia como a cualquier otra rama de las artes plásticas» (Haya, 1980).

A tono con la inconformidad del pueblo cubano durante los abusos de la tiranía de Machado, el periodismo empleó los recursos gráficos para mostrar la realidad de la Isla. La imagen cubana «encontraba definitivamente en la órbita de la fotografía viva, una senda oportuna para desarrollarse y desarrollar el periodismo al cuál servía». (Barceló y Fonte, 1990).

En la década del cuarenta la fotografía alcanza mayor prominencia por el auge de la publicidad. Las revistas comenzaron a incluir fotos en grandes formatos y a color en la contracubierta y en la doble página. (Santos, 2008)

Por estos años se formaron grandes profesionales que hicieron historia con sus imágenes de la pobreza y el descontento cubano. Hoy gracias a ellos existe un testimonio gráfico de las luchas clandestinas y las hazañas de los rebeldes. «La trascendencia de estos fotógrafos está en el hecho de haber logrado reflejar la verdad con la intensidad de quien la vive y la sufre en carne propia». (Haya, 1980)

### **2.1.2. La fotografía en la Revolución**

Los sucesos de la Revolución y sus protagonistas impactaron al mundo gracias a la cobertura gráfica del movimiento fotográfico cubano. Las imágenes captaron los conflictos, el triunfo y la energía de cada momento. «Fue a la fotografía a la que le correspondió con mayor fuerza que a cualquier otro género artístico expresar su relación con la sociedad, pues fue el valor testimonial quien definió el carácter social y respaldó el planteamiento político elevando a través del arte lo cotidiano». (Dumois, 2008).

Según el criterio Haya (1980), la fotografía constituyó la expresión artística más importante para el nacimiento de la Revolución; fue la primera en responder a los imperativos políticos y estéticos del proceso. Constituyó el momento de mayor reconocimiento social del fotógrafo y de la fotografía en la Isla.

Las publicaciones *INRA* y *Revolución* mostraron en imágenes la magnitud del hecho a través del lente de fotógrafos como Raúl Corrales, Mario Ferrer, Ernesto Fernández, Agraz, Tirso Martínez, Ante, Korda, Osvaldo Salas, y otros inolvidables en la historia de la fotografía cubana.

En estos medios la foto ganaba protagonismo; contaba con grandes espacios y variedad de géneros. El fotoperiodismo del primer lustro de la Revolución, por su excelente calidad, es considerado «el paradigma gráfico dentro de la historia de la fotografía en Cuba». Las carencias técnicas dotaron a estos fotógrafos de una

destreza que transmitieron a las siguientes generaciones (Santos, 2008). Las características y líneas temáticas de los sesenta continúan vigentes durante la siguiente década y parte de los ochenta; el reto de la zafra de los 10 millones fue el suceso más seguido por el lente fotográfico en la etapa.

Según la crítica de arte Grethel Morell), ya por estos años: «Todo parece apuntar hacia un discurso unitario, compacto y uniformado, hacia una imagen anecdótica y prudente, defendida por fotógrafos regodeados en el formulismo, artífices de una visualidad consecuente, reproducida en serie, y aglutinadora de una vasta iconografía social y política». (Morell 2008)

Para J. J. Vidal, fotógrafo y jefe del Departamento de Fotografía del Ministerio de Cultura por muchos años, la fotografía cubana fue decayendo y convirtiéndose en un medio informativo de apoyo a la prensa. Mientras en el mundo el arte fotográfico triunfaba, en la Isla empezó un proceso de subvaloración. Paradójicamente durante estos años creció el gremio de fotógrafos y se fundaron periódicos e instituciones con departamentos de fotografía propios. (Vidal, 1980)

El derrumbe del campo socialista y la consiguiente carencia de recursos dieron el toque final a la minimización de la fotografía en la prensa. La década del noventa comienza con cierres y restricciones, a tal punto que los fotógrafos contaban con sólo dos fotogramas para cada cobertura, por lo que la tradición de testimoniar con gráficas decayó. Sucesos como la crisis de los balseros no contaron con un testimonio visual decoroso.

Durante el último lustro, los fotoreporteros cubanos participaron en la lucha del pueblo por regresar a la patria al niño Elián González. Según recuerdan los profesionales de entonces, la cobertura gráfica caló hondo en la opinión pública internacional, y recordó el espíritu de aquellos gloriosos años sesenta. La prensa cubana recibe la tecnología digital y comienza una nueva etapa de experimentación, retos y motivaciones; una vez más la fotografía cuenta con la ciencia para enrumbarse.

## **2.2. Producción fotográfica y fotoreporteros de agencia.**

La necesidad de materiales gráficos en la prensa institucionalizada, una década luego de finalizada la Primera Guerra Mundial, avaló la existencia de agencias creadas con fines ilustrativos.

Un profuso grupo de fotógrafos comenzó a trabajar de forma más estable, vinculándose a agencias que recién surgían. Estas, especializadas en el tema de la producción fotográfica, presentaron dos períodos históricos: el primero, con su aparición durante la República de Weimar, coincidiendo con el breve periodo entre guerras, en el que una difícil crisis económica, coincide con el desarrollo técnico más importante de la fotografía. Este desarrollo técnico va a ser notable, tanto desde el punto de vista fotográfico, con las emulsiones, como a nivel de impresiones, con las mejoras de rotativas.

Por esta etapa empieza a aparecer la figura del fotoperiodista en los medios. En estos años la prensa gráfica alemana alcanza gran consolidación como referencia para el resto del mundo. Mucho antes, algunos fotógrafos, como Robert Fenton y Matews Brady, habían sido los primeros en documentar guerras como la de Crimea y la de Secesión Norteamericana respectivamente. Estos iniciadores de la documentación gráfica aún no veían publicadas sus tomas, sino reproducida por talentosos artistas del grabado. No es hasta 1881, con el invento de la fototipia por parte del alemán Meisenbach que la fotografía informativa pasa a ser una rama establecida del periodismo.

Los nuevos pioneros del lente provenían de las clases altas, para esa época, casi arruinadas, lo cual les daba ante el público, méritos de decoro y honestidad. Eric Salomón es de los más representativos de estos fotógrafos; un judío de izquierdas que hacía de la fotografía un compromiso casi militante, lo que le llevará al exilio con el surgimiento del nazismo.

Otros grandes creadores se exiliaron en Estados Unidos de Norteamérica durante la Segunda Guerra Mundial. Entre ellos, Eisentein, que creó en el exilio la revista 'LIFE', publicación líder en cuanto a producción fotográfica.

También durante el periodo entreguerras aparecen los modelos de cámaras más conocidos y legendarios. Entre estas, la Leika, una cámara rápida, silenciosa, manejable, que utiliza película de 35 mm, lo que la hace práctica y sutil y se convierte en la cámara preferida de los fotógrafos.

Con la llegada de la represión del nazismo se disipó casi por completo la labor y prestigio del fotoperiodismo alemán, que para ese tiempo ya era ejemplo, seguido por el resto de Europa, Norteamérica y varias naciones latinoamericanas.

Daniel y Mayer también tuvieron que dejar el país. Una parte de ellos realizaría una brillante carrera en su exilio involuntario. Stefan Lorant, tuvo que emigrar a Gran Bretaña, por su oposición política a Hitler. Allí fundaría Lilliput, y luego Picture Post que tuvo un éxito de ventas de 1.350.000 copias por semana.

La segunda etapa es su desarrollo en los años 50, en Estados Unidos de Norteamérica. Estas agencias generaron una estructura competitiva a la de las grandes agencias de noticias, ofreciendo una alta calidad en cuanto a tratamiento, producción y publicación de fotografías con fines informativos. (Reportaje Gráfico)

Con la aparición de la televisión y la posterior desaparición de revistas de corte gráfico-documental-informativo como LIFE, 'Paris Match', 'Look'; y mucho después con la democratización de la Internet, estas pequeñas empresas perdieron la partida a la competencia y entraron en crisis. Las que han conseguido mantenerse en activo se ocupan actualmente de informaciones a largo plazo, temas de fondo presentados como trabajos especiales y a pedido. Son una fuente de imágenes para pequeñas revistas especializadas, suplementos y otras líneas impresas.

Las que pudieron hacer frente a la crisis del presupuesto fueron las grandes y cimentadas agencias de prensa conocidas por cablegráficas.

En Estados Unidos, Associated Press y Keystone unieron sus firmas en 1930, convirtiéndose a partir de entonces en la mayor agencia distribuidora de reportajes del mundo. "The Associated Press" (AP) es una agencia de noticias de Estados Unidos que funciona como cooperativa apropiada por periódicos, y estaciones de radio y televisión norteamericanas. AP tiene contratos con periódicos y estaciones de comunicación fuera de Estados Unidos, todos suscritos a esta. O sea, sufragan

por utilizar el producto informativo de la agencia pero no son miembros de la cooperativa.

Produce su servicio en cinco idiomas: inglés, alemán, holandés, francés y español. Su archivo fotográfico consta de más de 10 millones de imágenes de marcado valor informativo-documental. AP mantiene un record de 49 premios Pulitzer. (Sitio Oficial The Associated Press)

Para esta entidad trabajó Alfred Eisenstaedt, el más veterano de toda esta generación de reporteros. Comenzó a fotografiar a la edad de catorce años. Luchó en el frente durante la Primera Guerra Mundial y tras el conflicto, comenzó a ofrecer sus fotografías a publicaciones modestas de la época. En 1927 vendió su primera imagen al *Weltspiegel*. Tras varios años de colaboración en revistas europeas, decide marcharse a Estados Unidos, donde alcanzaría gran renombre, llegando a producir cerca de 1.300 reportajes, con imágenes tan célebres como la titulada Día V, 1945. (Reporte Gráfico).

La agencia Magnum Photos es una agencia internacional de fotografía, con oficinas en Nueva York, París, Londres y Tokio. Fundada en 1947 por los reporteros de guerra Robert Capa, David Seymour "Chim", Henri Cartier-Bresson, George Rodger y Bill Vandivert, además de Maria Eisner y Rita Vandivert, ha realizado los más diversos trabajos en cuanto a fotoperiodismo, fotografía de prensa y documentación fotográfica. Magnum ha cubierto los eventos mundiales más importantes, desde la Guerra Civil Española hasta el Día D, el movimiento de derechos civiles y el 11-S.

Muchos son los fotógrafos que trabajan bajo las filas de esta agencia. Magnum fue una iniciativa que permitía a los fotógrafos una relativa independencia en la elección de los temas a documentar, su edición y su publicación, procesos en control de los autores y no de los medios de prensa, como sucedía con los fotógrafos contratados por diarios y revistas de la época. Esta cooperativa posibilitó que los fotoperiodistas documentaran muchos de los hechos más importantes de la historia del siglo XX.

Los archivos fotográficos de la Agencia Magnum incluyen fotografías de estilos de vida, familias, drogas, religiones, guerras, pobreza, feminismo, crímenes, gobiernos y famosos.



Robert Capa es para el mundo fotoperiodístico, como George Harrison lo era para el mundo beatlemaníaco; o sea, aquel que es parte total de la construcción y el producto, pero de quien el público solo recuerda algunas canciones y su espigado sentido de interpretación musical.

Robert Capa o Ernest Friedmann, no era estadounidense, sino húngaro. Escapó de su Budapest natal por la imposición del nazismo en su país, entre 1932 y 1936, junto a su novia Gerda Taro (Gerda Pohorylle), fotógrafa alemana de igual tendencia política.

Para tratar de aumentar la cotización de los trabajos de ambos, a menudo rechazados, inventaron el nombre del fotógrafo norteamericano Robert Capa, seudónimo utilizado indistintamente por los dos. Al estallar la Guerra Civil Española en julio de 1936, Capa se traslada a España para cubrir los principales acontecimientos de la contienda española. Implicado en la lucha antifascista y con la causa republicana, estuvo presente en los principales frentes de combate, siempre en primera línea. Su fotografía "Muerte de un Miliciano" dio la vuelta al mundo, denunciando la invasión franquista.

En 1947 creó, junto con los fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Rodger, Vandiver y David Seymour, la agencia Magnum Photos, donde realizó un gran trabajo fotográfico, no solo en escenarios de guerra sino también en el mundo artístico, en el que tenía grandes amistades, entre las que se incluían Pablo Picasso, Ernest Hemingway y John Steinbeck. (Reportaje Gráfico)

En las décadas de los 70' y los 80', *Sigma*, *Sipa* y *Gamma* fueron tres agencias fotográficas francesas míticas dentro del mundo del fotoperiodismo. "Las más prestigiosas del mundo, que convirtieron a París en la capital del fotoperiodismo". (Mergier, 2002)

Tuvieron su momento de gloria pero la tecnología y la evolución del mercado cambiaron sus destinos. Según el director de AFP Foto, fue la guerra de Vietnam la que permitió a las "tres agencias en A", como las llaman en Francia, imponerse en el mercado mundial. Los medios masivos de comunicación estadounidenses pedían a gritos fotos de guerra y París contaba con tres puntos a su favor: está ubicado geográficamente entre Vietnam y Estados Unidos, el cambio de horario jugaba a su

favor, y el avión “Concorde” atravesaba el Atlántico en sólo tres horas. *Sigma* fue creada como una pequeña estructura especializada en fotoperiodismo.

Creció muy rápido. Se lanzó a realizar todo tipo de fotos. Dio mucha importancia al sector popular y perdió un poco su identidad; sobre todo el control de ese crecimiento. Esta agencia realizó coberturas en Asia Central, el Medio Oriente y todas las guerras de la ex Yugoslavia, además del conflicto de Chechenia en la década del 90'. Fue pionera en el formato digital al escanear todos sus archivos. Pero lo hicieron en baja resolución. Hoy sólo se utiliza la alta resolución. “Nos quedamos rebasados por la evolución de la tecnología y su costo”, comenta el fotoperiodista francés Antoine Gyori. (Gyori, 2002)

A finales del siglo pasado algunas de estas agencias fueron absorbidas por grandes grupos empresariales dedicados al negocio de la imagen en la red. *Corbis* compró *Sigma*, despidiendo a 42 de sus más representativos fotoperiodistas. *Sipa Press* es una agencia que cubre noticias mundiales. Tiene un equipo de 27 fotorreporteros y una red de más de 600 corresponsales y distribución exclusiva de colaboradores con agencias asociadas como la AP y la EPA.

Sus coberturas recogen desde historias de la alta sociedad hasta conflictos políticos, desde económicas hasta entretenimiento, *Sipa Press* tiene todas las áreas cubiertas los 365 días del año. Alrededor de 2 mil imágenes captadas y complementadas con texto son distribuidas diariamente en 40 países. Más de cien personas entre fotógrafos, editores, vendedores, administrativos trabajan en París. *Sipa Incorporated*, creada en New York, asegura la producción y la licencia para el mercado americano. *Sipa Press* acaba de caer en manos de Pierre Fabre, dueño de laboratorios farmacéuticos y cosméticos. (Mergier, 2002)

La muerte de *Sigma* como agencia independiente de fotoperiodismo no es un caso aislado. Gamma fue comprada por Hachette-Filipacchi, que también está preparando planes de despidos.

Sin embargo, otras empresas fotoperiodísticas, como el grupo VII (Seven) se consolidan sobre la base del desarrollo y la constante evolución en su producción. VII es una agencia registrada en Gran Bretaña, pero con sede en París. Fundada por un colectivo de siete renombrados fotoperiodistas internacionales esparcidos entre

Nueva York, Londres, Moscú y París. Todos salidos de grandes agencias, colaboran con las más destacadas revistas norteamericanas.

*VII* vislumbró a tiempo la catástrofe que se abatió sobre estas agencias y creó su propia estructura, muy ligera: una oficina en París, donde trabajan tres creativos.

Totalmente en línea. Totalmente digitalizada. Desde los rincones más apartados del mundo donde se encuentran, los siete fotógrafos de *VII* mandan sus reportajes, que están accesibles en su página de Internet con suscripciones para tener acceso al archivo.

En menos de un año *VII* se impuso en el medio del fotoperiodismo con trabajos originales, de actualidad o temas inéditos de altísima calidad. *VII* se sale de los caminos trillados, innova, inventa y promueve el fotoperiodismo en lugares que no había explorado antes.

Presentó en el Palazzo de Verona (Italia) una exposición de las imágenes tomadas por sus fotógrafos en Nueva York a raíz de los atentados terroristas y en Afganistán. En esa muestra alternaron formatos tradicionales y grandes pantallas de plasma, sobre las cuales aparecieron fotos registradas en discos compactos. Se publicó un libro y en un disco compacto con las fotos expuestas. *Scoopt*, otra agencia de fotoperiodismo que comercializaba imágenes obtenidas por reporteros ciudadanos, y que fue fundada por Kyle MacRae y su esposa Jill en 2005, fue comprada por *Getty Images* en 2007.

Esta agencia había proporcionado imágenes que llegaron a ser famosas. Una de estas que muestra a David Cameron limpiándose la mano después de estrechar la de un mendigo en Escocia, lo cual causó un revuelo en la opinión pública; u otras de importante carácter informativo-documental como las tomadas tras el estallido de la bomba en Tavistock Square, el 7 de julio de 2005. “El sitio no funcionó como esperaban –comenta el articulista Jacinto Lajas– dejó de recibir imágenes y se cerró de forma definitiva el 6 de marzo de 2007”.

Luego un portavoz de *Getty Images* declaraba a *Press Gazette* que cuando sucede una catástrofe *Scoopt* “es una sorprendente vía para obtener imágenes de primera mano, como en el caso de las bombas en el metro. Pero tienen que ocurrir muchos sucesos de esa índole para conseguir suficientes contenidos”. (Lajas, 2008)

*Getty Images* va a ser para estos tiempos como El Corte Inglés para la España franquista. Un conglomerado de almacenes, capaz de ofrecer todo en cuanto a imágenes sin atender al recurso de la calidad sino del presupuesto. En 1995 fue fundada por Mark Getty y Jonathan Klein para hacerle frente a la fragmentación de las empresas de fotografía, en la era digital. Fue la primera empresa a la licencia de imágenes en línea –y ha continuado conduciendo la industria hacia nuevos modelos de concesión de licencias– los medios de comunicación digitales y herramientas de gestión de una oferta completa de la creación y edición de imágenes, microstock, imágenes y música.

Hoy ofrece medios digitales de gran alcance y perennes maneras de crear, comunicarse y conectarse rápido, mientras que el acceso en línea a las imágenes, puede ser una segunda naturaleza algo que hace una década, era casi inimaginable. Como creador y distribuidor líder de imágenes, música y otros contenidos premium, la meta de este sitio es inspirar a los comunicadores y darles las herramientas para crear. Ofrece a la industria la más amplia gama de imágenes incluyendo noticias, deportes y contenidos de entretenimiento, raros, superficiales, tanto de archivo como actuales.

Cada nueva agencia de fotoperiodismo que emerge es rápidamente comprada por las transnacionales dedicadas a la venta de imágenes por Internet. Imágenes que pueden ser desde sublimes montajes “photoshoperos” para ser utilizadas de fondo de pantallas en PC, a reconvenidas gráficas e íconos reafirmadoras de subculturas, espacios y actitudes.

Son estos mismos grupos empresariales los que se adueñan de las imágenes fotoperiodísticas realizadas por aquellos que juegan su vida en Irak, Afganistán, o cualquier conflicto callejero en las capitales latinoamericanas. Imágenes como “Muerte de un Miliciano Republicano” o “La Piedad de Argel” no sólo cumplen su cometido de informar o documentar un conflicto determinado sino que acusan directamente las manchas llenas de horror y guerra de la humanidad cuando se ceba de sus hijos.

Las pequeñas cooperativas no pueden competir con los grandes grupos y perecen en un intento limitado por la economía, la tecnología y las mínimas maneras de autopromoción de las que son víctimas.

Parece ser que estas pequeñas cooperativas fotoperiodísticas no pueden competir con los grandes grupos dedicados a la venta de imágenes. No tienen manera de comercializar y percibir dividendos tras la producción fotográfica que exponen y ofrecen.

Las grandes agencias de prensa, sostenidas a lo largo de los años por su quehacer periodístico en todos los formatos y disciplinas son las más arraigadas y sin peligro a la extinción o absorción de su trabajo por parte de alguna transnacional. Sin dudas, una buena parte del presupuesto recaudado por estas va ser gracias a la venta de su producción fotográfica. *AP*, *EFE* y *REUTERS* y otras grandes corporaciones mediáticas son prestigiosas y reconocidas agencias de prensa con respetada experiencia en la rama.

Otras, como *AGE Fotostock*, que funciona como archivo fotográfico y agencia de prensa con versiones en inglés, español, francés y alemán con amplia colección de fotografía y sofisticada sistema de administración. Son agencias orientadas desde su fundación a la producción fotoperiodística. Algunas establecidas como cooperativa de connotados fotógrafos.

También están los grandes bancos de imágenes. Corbis es una sociedad creada en 1989 por Bill Gates, que aspira a convertirse en el mayor banco de imágenes del mundo.

Otras agencias dedicadas a las imágenes fotoperiodísticas, documentales y de información, se adaptan frente al cambio diario que impone el negocio de la digitalización. Algunas han buscado en su temática la manera de mantenerse en el mercado. Aunque cada temática tratada varía atendiendo a sus condiciones y ofertas.

La *Queen Internacional* es una agencia de prensa y fotografía especializada en los reportajes de personajes famosos (reportajes posados exclusivos, y paparazzi) del mundo del showbusiness, deporte, cultura, cine y la televisión.

Otras, de carácter regional como *Pampaphotos Press Images*, una nueva agencia de reportajes situada en Argentina, realizan reportajes a pedido.

*Cover*, agencia de fotografía que ofrece reportajes e imágenes de un gran archivo y es distribuidora de imágenes; o *API Photo Press*, agencia que realiza fotografía de prensa y reportajes, ambas desde España.

En América del Sur, *TELAM*, en Argentina, recoge el panorama austral de manera crítica y concisa. *Orinoquiaphoto* es una agencia de fotografía venezolana que ofrece una ventana de esta nación, representando un grupo único de talento fotográfico para satisfacer todos sus requerimientos de imágenes. Sus fotógrafos están disponibles para realizar asignaciones especiales y cubrir noticias, reportajes, viajes & aventuras al igual que trabajos comerciales y publicitario.

Mientras que Imágenes del Amazonas es una agencia de prensa con sede en París, creada por Sebastián Salgado y su esposa en 1994. *Imagens da Amazonas*, su nombre en el portugués, continúa siendo la base de trabajo y el centro de producción fotográfica de Sebastião Salgado poseyendo exclusividad de su trabajo, además de representar otras agencias fotográficas y de prensa en varios países de Europa y Norte-América.

Sebastião Ribeiro Salgado, nació en Aimorés, M.G. Brasil el 8 de Febrero de 1944. Su amplio currículo presenta un Postgrado en Economía en la Universidad de Sao Paulo y un doctorado de 3° ciclo en la Universidad de París, Francia. Comenzó su carrera profesional en 1973 como fotógrafo freelance en la capital francesa. De 1975 a 1979 trabajó para la agencia Gamma. En ese año pasa a ser miembro de la cooperativa Magnum Photos, para luego, en 1994 fundar Amazona Imagen.

Desde 1978 trabajó los temas más humanistas habiendo presentado proyectos sobre los problemas de habitación y condiciones de vida de “4000 Habitações” en la “La Courneuve”, en los suburbios de París. En 1979 Sobre los niveles de integración de los inmigrantes en la sociedad Europea. Búsqueda sobre las condiciones de vida de los campesinos y las resistencias culturales de los indios y sus descendientes en América Latina. Este artista del lente presenta más de cincuenta distinciones y premios por todo el mundo, y ocupa el cargo de Representante Especial (embajador) de la UNICEF.

En este epígrafe se han presentado a las agencias más representativas en cuanto a producción fotográfica, desde las ya desaparecidas, a las que sobreviven en la actualidad, así como a los fotoreporteros más emblemáticos que respondieron o aún responden a este quehacer

### **La agencia de información nacional y su servicio de fotoperiodismo**

La Agencia de Información Nacional, (AIN) fue creada por el Secretariado del Comité Central del Partido Comunista de Cuba el 17 de mayo de 1974 con el objetivo de ofrecer a los medios escritos, radiales y televisivos del país, noticias, informaciones y otros géneros periodísticos que reflejaran el acontecer del país, contenidos informativos provenientes de su oficina central, ubicada en La Habana y desde las corresponsalías en las entonces seis provincias.

Con la división política administrativa aprobada en 1976, los nuevos territorios contaron también con sus oficinas y personal profesional para esa labor. Desde sus inicios y hasta los primeros años de la década de los 90 del pasado siglo, la AIN brindaba a sus clientes además del cast, la elaboración de Servicios Especiales exclusivos en lo esencial reportajes y aunque poseía servicio de fotografía, era esencialmente para graficar sus propios trabajos.

La AIN transmite el primer cable el 21 de Mayo de 1974. Se estrena así una agencia encargada “de promover, activar y sistematizar la divulgación entre las masas, a través de los órganos de prensa, de las realizaciones de la Revolución y la actividad socioeconómica, política, científica y cultural que se realiza en todo el país.”(González, 1983).

Constituye un catalizador de la circulación informativa dentro del país. Recibe, elabora, reelabora y difunde las informaciones y otros servicios procedentes de todas las corresponsalías provinciales, abasteciendo a todos los medios de prensa nacionales, abonados al servicio de esta agencia.

En sentido general, la AIN funciona como ente encargado de proporcionar información actualizada durante 24 horas, en varios idiomas, e incluso acompañada de imagen gráfica, de lo que acontece en Cuba. Está fundamentada sobre una

extensa red nacional de corresponsales y fotoreporteros; proveedores estos de los eventos relacionados con el desarrollo económico, político, cultural, social, técnico, científico, etc. del país. (Directorio Nacional de Comunicación, 2006). Esta resume en principio todo el devenir histórico de las agencias en el mundo.

Todo acontecimiento de relevancia nacional viaja por sus circuitos informativos. Abarca lugares a lo que otros medios no acceden. Primera en la información, alerta, señala y brinda toda una gama de servicios que posibilitan la comprensión del pasado, presente y futuro de la nación; sin desligarla de los vaivenes del mundo de hoy.

Para asegurar su cometido cuenta con una oficina Central en la capital de Cuba, y corresponsalías en las 16 provincias y el municipio Especial isla de la Juventud. Además actualmente brinda otros servicios, como el del banco de imágenes, que ofrece On line fotografías, un servicio de grabaciones de voz para las emisoras de radio, un canal de televisión, vía satélite, dirigido especialmente para los colaboradores cubanos en diversos países, aunque puede ser visto también por otros interesados.

Este Departamento está estructurado de la siguiente forma. En la Habana (5 fotoreporteros en plantilla), y uno per cápita en Villa Clara, Sancti Spiritus, Cienfuegos, Ciego de Ávila, Camagüey, Santiago de Cuba, Holguín, Las Tunas y Granma. Artemisa, Mayabeque, Matanzas, Guantánamo y la Isla de la Juventud no tienen plaza de fotoreportero. Pinar del Río está sin cubrir.

Con el fin de aclarar algunos puntos organizativos que dificultan en ocasiones el desempeño periodístico se puntualizan los siguientes aspectos: como su propio nombre lo define, el fotoreportero es un buscador de noticia, cuyo lenguaje de expresión es la gráfica. Por lo tanto, es un reportero que está sometido, además de la exigencia de lograr los valores técnicos y expresivos que requiere una imagen, a los principios de inmediatez, calidad y trascendencia de la noticia, por solo mencionar algunos.

Teniendo en cuenta que el Banco de Imagen de la AIN sirve a un gran número de clientes, debe tenerse en cuenta que generalmente no son coincidentes los intereses de los reporteros de texto con los gráficos, por lo tanto el tradicional “casamiento”



que suele darse en los periódicos (periodista-fotógrafo), no siempre es viable para el caso de los fotoreporteros de la agencia. Sin embargo, ello no destierra para nada la armónica relación que deben existir entre ellos, ni las sugerencias que pueden aportar al trabajo gráfico los reporteros.

Esta problemática está dada también por la pluralidad de medios para los cuales trabaja actualmente el Banco: 14 emisoras de radio, 15 periódicos y semanarios, 8 plantas de TV, portales y otros suscriptores, con diversidad de intereses editoriales, así como en sus horarios de cierre. Además, están el convenio con Imagen Fórum (AFP) mediante el cual llega potencialmente a más de 3 mil medios de prensa en todo el mundo, y la necesidad cada vez más creciente de suministrar fotos al canal Señal ACN. Como se comprenderá, en todo este universo, la rapidez tiene el rol determinante.

Para satisfacer las exigencias de los clientes y poder colocar las imágenes en los medios, además de cumplir los principios antes enumerados, se requiere de mayor iniciativa por parte de todos, pero especialmente de los fotoreporteros, de manera que cada vez haya una mayor variedad en la oferta y no solo se reflejen las reuniones, congresos, eventos, etc, que con el tiempo pierden, en un alto por ciento, su utilidad.

De lo que se trata, es de que el fotoreportero tenga un mayor “olfato” para descubrir en el día a día la noticia que reflejará gráficamente, sea audaz en las propuestas, ofrezca diferentes opciones de imágenes y también elabore con intencionalidad los pies acompañantes, evitando su repetición en todas las fotos, sin faltas de ortografías, con claridad en los nombres y otros elementos identificadores según las normas, las cuales se someterán a su revisión próximamente.

La imagen en la agencia debe caracterizarse por la variedad del conjunto gráfico, combinando fotos apaisadas con verticales, y con marcada preferencia por los primeros planos y detalles, que hablen por sí solos, desterrando las fotos posadas y las de entrevistados que parecen fotos de carné.

El Corresponsal Jefe, es el dirigente inmediato superior del fotoreportero en la corresponsalía, y por lo tanto es quien, junto al fotoreportero, planifica y controla el cumplimiento del plan de trabajo, el envío de las previsiones fotográficas, la

asistencia y puntualidad al trabajo, la calidad de su labor y la superación profesional. Además, realiza las evaluaciones periódicas y hace las propuestas de estimulación. En caso de necesidad contará con el asesoramiento del jefe de Fotografía de la AIN, a quien pueden consultar su criterio respecto a la parte técnica de la evaluación, así como otros vinculados al trabajo de ese departamento como las previsiones, las solicitudes de trabajo y otros casos en que se requiera la intervención de ese departamento.

Los fotoreporteros de la AIN, según su ubicación, deben trabajar con las siguientes normas:

Oficina central: Trabajos publicados en el banco de imágenes: 20

Servicios Especiales: 1

Fotorreportajes: 1

Miradas en el Canal ACN: 3

Corresponsalías: Trabajos publicados en el banco de imágenes: 16

Servicios Especiales: 1

Fotorreportajes: 1

Miradas en el Canal ACN: 3

En 1982 se crea la corresponsalía de la provincia de Sancti Spíritus, formada en sus inicios por el corresponsal jefe y un corresponsal; posteriormente, se completa la plantilla con otro corresponsal, una auxiliar económica, una de limpieza y un chofer, a partir de la ampliación de los servicios fotográficos se incluye un fotoreportero.

Son clientes del cast y del banco de imágenes el periódico *Escambray*, la emisora provincial Radio Sancti Spíritus y las municipales Radio Vitral, Radio Cabaiguán, Radio Jatibonico, Radio Trinidad y La Voz de Yaguajay. Los medios provinciales *Escambray* y Radio Sancti Spíritus, están suscriptos además al cast en idioma inglés

## **CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA FOTOGRAFÍA DE COTIDIANIDAD EN EL BANCO DE IMÁGENES DE LA AIN**

### **3.1. Caracterización de la fotografía de cotidianidad del banco de imágenes de la AIN. Análisis morfológico**

A partir del análisis de contenido cualitativo en este estudio descriptivo se pretende una caracterización de cada una de las fotos señaladas para la investigación, en la que se evalúan la morfología y la forma de presentación de ellas, tomando en consideración los elementos claves de estos dos aspectos.

El universo en este análisis estuvo constituido por el conjunto de 324 fotografías de cotidianidad publicadas en el año 2013 en el Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional (AIN), la población para este estudio.

De ellas se escogieron de forma intencional 71 fotos, precisamente las que mejor respondieran a las características de lo que debe ser una buena fotografía de prensa. También se buscó representatividad de todos los fotoreporteros en la muestra.

El principal objeto de la investigación no resulta solamente la imagen fotográfica como representación de una realidad, sino también su imbricación con el componente verbal que la acompaña.

El examen morfológico arrojó como resultado inicial que la fotografía de cotidianidad en el Banco de Imágenes de la AIN se caracterizó por el encuadre rectangular-diagonal y una composición distintiva en el centro de interés y el dinamismo, como reflejan los Anexos 13 y 14.

Estas imágenes muestran el perfil como el punto de vista más explotado en la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN en el año 2013 y los planos general y cercano son los más representativos, como refieren los anexos 15 y 16.

La evaluación morfológica implícita en esta investigación cualitativa reveló además cómo se manifestó uno de los aspectos importantes a la hora de concebir y lograr una buena imagen: la angulación a nivel y alta son las predominantes en la muestra utilizada para el estudio (Anexo 17), que revela insuficiencias en la forma de

presentación de estas fotografías, que inciden en el interés del público que accede a ellas. La encuesta aplicada a la totalidad de los fotoreporteros de la Agencia revela lagunas en la preparación periodística de los fotoreporteros.

De los 14 encuestados, nueve respondieron que es insuficiente la preparación profesional en el ámbito de los aspectos esenciales del periodismo y sus géneros para lograr imágenes mejor concebidas y con marcada intencionalidad.

Al responder la interrogante sobre las acciones de superación para el equipo de fotorreporteros, 12 manifestaron que son escasas, elementos que atentan contra el mejor desempeño del equipo de fotorreporteros de la AIN y de sus propuestas en el Banco de Imágenes.

La elección de la toma fotográfica en el escenario es determinante para lograr calidad en el producto que aparecerá en el Banco de Imágenes de la AIN. Los elementos técnicos escogidos por el fotorreportero: encuadre, composición, puntos de vista, angulación y planos fotográficos no pueden considerarse neutrales en absoluto. Generalmente, influyen en esa “parcialidad” dispuesta por el fotógrafo en el momento de la selección, quien establece códigos entre el testimonio gráfico y el público, que median la comprensión de la imagen.

El análisis de contenido también reveló que las fotografías de cotidianidad publicadas en el Banco de Imágenes de la Agencia evidenciaron variedad en los diferentes tipos de encuadre: cuadrado, rectangular- horizontal, rectangular- diagonal y rectangular-vertical, como se muestra en el Anexo 13).

Una mirada particularizada a las imágenes incluidas en los anexos de esta investigación muestra los dividendos siguientes: el Anexo 1, foto superior responde a un encuadre rectangular-vertical, una composición donde quedó bien definido el centro de interés, en un primer plano con el perfil como punto de vista, que revela elementos muy distintivos del sujeto-centro de interés.

La foto inferior del mismo Anexo, en un encuadre rectangular-diagonal, y una composición rica en ruptura de líneas y combinación de sentidos de direcciones, que revelan dinamismo en el escenario, es un buen ejemplo del efecto que se logra con el buen uso de la técnica del desenfoque, en un plano general, con un perfil de espaldas.

En el Anexo 2 el fotoreportero atrapa, en un encuadre rectangular-diagonal, imágenes cotidianas distintivas de un escenario característico de una región específica de Cuba.

La foto superior distingue por la definición del centro de interés en la composición, el perfil en el punto de vista que permite disfrutar de los motivos más interesantes de la escena y ruptura de líneas que enriquecen el dinamismo de la composición.

En la instantánea inferior, la ruptura de líneas y la combinación de las direcciones de movimientos de la balsa y la palanca regalan una composición dinámica y con un centro de interés bien definido, en un plano general.

El análisis de contenido refleja además que la dinámica en la composición distingue la instantánea superior del Anexo 3, enriquecida por la asimetría, la ruptura de líneas verticales y horizontales y el sentido de las direcciones de los sujetos, en un encuadre rectangular-diagonal. Un adecuado manejo de luces favorece la composición.

En la foto inferior, en un encuadre rectangular-diagonal y picada en la angulación, se logra una composición muy dinámica por el efecto de las diagonales y la asimetría y un preciso centro de interés.

Una mirada a la fotografía superior del Anexo 4 revela características similares a la anteriormente analizada, en escenarios muy parecidos, donde el rejuego de luces y sombras en la composición la hacen más atractiva.

Detenerse en las pequeñas cascadas posibilita descubrir la habilidad del autor en el manejo de la velocidad de obturación, para lograr un marcado contraste entre este elemento y los que le rodean.

La imagen inferior del Anexo, en un encuadre rectangular-vertical, tiene su mayor mérito en la dinámica de la composición, dada por la riqueza de una diagonal que fortalece el sentido opuesto del movimiento de los dos sujetos principales.

El Anexo 5, en su foto inferior, en un encuadre rectangular-vertical, se define claramente en la composición el centro de interés de la escena, que al autor logra desde un punto de vista de  $\frac{3}{4}$ , que permite la mejor visualización del elemento que distingue la imagen, en su plano cercano.

La instantánea superior destaca por la dinámica de la composición, que sella la asimetría, con un centro de interés bien definido y con un leve contrapicado en la angulación, suficiente para resaltar el motivo de la imagen.

El estudio morfológico del análisis de contenido de la muestra de imágenes sobre cotidianidad del Banco de Fotos de la AIN en el 2013 refiere a los Anexos 3 (inferior) y 4 (superior) como ejemplos de un buen uso de la picada, en la angulación. En ambos casos el fotoreportero logra, desde un punto alto, con uso correcto del encuadre rectangular-diagonal y con un adecuado rejuego de aberturas del lente y velocidades de obturación, abarcar un paraje natural, donde colores y dinámica llaman la atención al primer golpe de vista sobre la imagen, cotidiana, pero con ingredientes agregados en el acto enfoque-disparo que hace más llamativo el escenario que queda atrapado en la cámara.

Precisamente, la sensación de calma y tranquilidad que se le atribuye al plano general pierde su efecto con la inclusión en la imagen de elementos que rompen con la linealidad visual, algunos propios del paraje natural que usa intencionalmente el fotoreportero y otros, como la inclusión de seres humanos que se mueven en diferentes direcciones por el escenario, que matizan la composición dinámica de la foto y responden a la asimetría visible en la misma. En ambos casos la imagen revela un centro de interés estrechamente relacionado con la intención de presentar la belleza exclusiva de un paraje natural.

Hasta el momento, el análisis de contenido también revela otros elementos interesantes. En el caso de los planos, el general ocupa lugares prominentes en las fotografías sobre cotidianidad analizadas, fundamentalmente las vinculadas a la paisajística, con la particularidad que la dinámica en la composición está presente en casi la totalidad de las imágenes logradas. (Anexo 16)

El tema del punto de vista, a la hora de hacer la fotografía de cotidianidad que deseamos, puede decidir el impacto de la imagen a mostrar al público. En las fotografías analizadas para esta investigación se aprecia el oportuno uso del punto de vista del perfil, muy vinculado a los planos medio y cercano. (Anexo 1, foto superior) y Anexo 6. Con ello, generalmente y a partir de las imágenes analizadas, el fotoreportero busca incentivar el interés humano y fuerza en el impacto visual.

A partir del análisis de contenido, se demuestra cómo elementos de la composición correctamente utilizados como la luz (Anexo 6, foto inferior), el centro de interés y el dinamismo (Anexos 1, foto superior y Anexo 6) determinan ese impacto a golpe de primera vista, una de las premisas del fotoreportero, interesado en que su obra sea interesante desde el mismo acto de la mirada inicial.

La foto inferior del Anexo 6 posee además, la riqueza que le atribuye a la imagen el empleo de la técnica de desenfoque, sobre todo cuando se puede jugar con las luces existentes en el escenario.

De vuelta al Anexo 1 (foto inferior), se observa otro elemento imprescindible de la composición: el centro de interés, en este caso bien marcado y reforzado con la técnica del desenfoque de los elementos del segundo plano, habilidad que provoca un impacto visual más fuerte, una de las intenciones en este tipo de manejo de la composición.

Precisamente, el análisis de contenido de las fotos de cotidianidad escogidas para la investigación revela un deficiente uso de la técnica del enfoque- desenfoque, que ofrece matices de beneficio para la visualidad de la imagen y para una mejor comprensión del mensaje que el fotoreportero pretende transmitir.

Compositivamente, el empleo de esa técnica es de las más provechosas para una mejor presentación del centro de interés, sobre todo si se habla de intencionalidad a la hora de hacer fotografía de cotidianidad. En la encuesta aplicada, el 50 por ciento de los fotorreporteros utiliza pocas veces los primeros planos y los detalles y los efectos derivados del manejo de la técnica para reforzar el centro de interés y los valores periodísticos de la imagen.

El estudio morfológico propuesto en esta investigación nos lleva a la la foto inferior del Anexo 7, donde prevalecen otros elementos que se conjuntan y consolidan el mensaje que el fotoreportero desea transmitir.

El plano cercano, en un encuadre rectangular-diagonal, con un centro de interés bien marcado, unido a la técnica del desenfoque, logra centrar el interés en el elemento de la escena que se desea.

En este caso, aunque el rejuego entre luces y sombras no es tan evidente, el fotoreportero utilizó los contrastes que por naturaleza hay en el objeto más cercano, por ende, el más interesante.

La foto superior, en un escenario similar, dado en un plano general y una composición distinguida por la asimetría, no revela toda la dinámica en la composición que puede aportar. Por ello, en escenarios similares, el fotoreportero debe ser muy cuidadoso al determinar qué tan abierto será el plano general y qué elementos quiere que estén en él.

Si esa imagen es escrutada con mayor detenimiento, se observará también el efecto de la profundidad de campo que refuerza el empleo de teleobjetivos, importante a la hora de resaltar un elemento prominente, como ocurre en este ejemplo.

Cuando se habla de la fotografía de cotidianidad, y se retorna a la conceptualización teórica que sobre ella existe, hay aspectos que por sí mismo les son inherentes.

Ese es el caso del dinamismo en la composición en la foto inferior del Anexo 8, en su encuadre rectangular-diagonal. En este ejemplo se constata, primero, en la ruptura de las líneas horizontales y en la verticalidad propia de la figura erguida.

Aquí el fotoreportero logra esa dinámica desde el momento mismo en que elige el lugar para hacer la fotografía. Una mirada a las líneas eléctricas, la carga de madera sobre los hombros del campesino y la propia sombra del individuo revelan una sensación de movilidad, potenciada por la posición de los pies del hombre, reveladores de movimiento continuo.

Aunque en un escenario distinto, la foto superior del Anexo 8 revela el dinamismo propio de un escenario cotidiano, como el juego de dominó. Y más allá de los movimientos de las manos de los jugadores, la búsqueda de lo diagonal en el encuadre rectangular-diagonal, dado en la posición de la mesa y los individuos, hace más visible el dinamismo en la imagen.

La fotografía de prensa, en sentido general, y la de cotidianidad, en sus particularidades, transmiten estados de ánimos, sensaciones, a partir de la intencionalidad con que se hagan.

Ello lo corrobora este análisis de contenido al llegar a la foto inferior del Anexo 9. El plano cercano en un encuadre rectangular-vertical, en una composición que



responde a la ley de los tercios y el centro de atención bien definido, unido al buen uso de desenfoco, regalan la real intimidad de los objetos presentes en el escenario. El dinamismo en la composición vuelve a estar presente, esta vez dado por la posición de la niña sobre los hombros del adulto y la dirección al caminar de este.

La foto superior de este mismo Anexo 9, con un encuadre rectangular-diagonal, en un marcado e intencional primer plano que usa el fotoreportero para ofrecer con todo los detalles el escenario de un acto cotidiano, es un buen ejemplo de cómo, con una toma fotográfica sin mucha complejidad en el contexto a reflejar, se logra el objetivo deseado en una fotografía.

La angulación a nivel ayuda al logro de ese objetivo y el punto de vista del perfil, utilizado con exactitud por el autor de la imagen, le brindó la posibilidad al fotógrafo de concentrar los detalles más importantes de la escena.

En el caso del Anexo 10, en su foto inferior, con un encuadre rectangular-vertical, una angulación a nivel y un plano general, el fotoreportero logra un balance en la composición, dado por el centro de interés bien definido, el dinamismo y la ley de los tercios, que enriquecen la visibilidad del propósito de esa imagen cotidiana.

Esa fotografía demuestra la importancia de captar los movimientos en direcciones opuestas que existan en el escenario, un elemento revelador del dinamismo de la escena y sus sujetos.

La foto superior del Anexo 10 también demuestra la anterior aseveración; en este caso, el encuadre rectangular-diagonal permite atrapar más elementos de la escena, y a su vez más detalles de cada uno, lo que facilita la comprensión de la imagen. El dinamismo se logra con la ruptura de las líneas horizontales y verticales y con una asimetría que refleja el libre movimiento de los sujetos en el escenario.

Similar es la revelación del estudio de la foto inferior del Anexo 11, con una composición con destaque para el dinamismo, dado por la ruptura de las líneas verticales y horizontales, en un encuadre rectangular-vertical, que en este caso no resultó el adecuado para presentar el número de sujetos del escenario.

El centro de interés del mismo no está bien reflejado, dado fundamentalmente porque los elementos interesantes de la escena se ubican en los extremos izquierdo

y derecho, separados por un vacío que solo se complementa con otros elementos en un segundo plano muy lejano. En varios momentos del análisis de contenido hasta ahora realizado se ratifica la importancia de la creatividad del fotoreportero para lograr una imagen de calidad.

La foto superior del Anexo 11 así lo corrobora. En un escenario escasamente presente en la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional en el año 2013, se pueden lograr instantáneas valiosas.

En ese ejemplo el autor prefiere jugar con las luces y sombras propias del ocaso, en una composición donde el dinamismo está presente. La silueta del pescador en el momento mismo del lance y la ausencia de líneas verticales definidas matizan la actividad.

El encuadre rectangular-diagonal muestra riqueza de movimientos y de tonalidades en el color, una habilidad que responde a la intencionalidad de esta foto, con un bien definido centro de interés en su composición.

Nunca sería igual el efecto de esta imagen y el interés del público hacia ella si se toma a media mañana o media tarde, con abundante luz solar.

Si bien es cierto que no siempre es posible cumplir con todas las leyes de la composición, encuadre, puntos de vista, planos, a la hora de hacer una imagen, mas si es una fotografía de prensa y específicamente de cotidianidad, es imprescindible al menos lograr con los requisitos necesarios para que sea estéticamente una buena imagen, pero con un mensaje claro, como se deriva del estudio morfológico realizado has el momento a la mayoría de las fotos en este análisis de contenido de la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN.

Esa no fue precisamente la suerte que corrió la foto inferior del Anexo 12, malograda por la dispersión de los elementos, ubicados casi todos en líneas medias del plano general, que provoca una sensación de vacío en ese encuadre rectangular-horizontal.

El dinamismo en la composición se concentra desde el centro a la derecha de la foto y la otra parte de la escena parece prácticamente paralizada. Además, no queda bien definido el centro de interés de la imagen. Por ello el fotoreportero tiene que ser

previsor y ante un escenario semejante, está obligado a hacer uso de la creatividad, para que su propuesta agrupe más y mejores valores.

La fotografía superior del Anexo 12 no es de los mejores ejemplos y regala una realidad con la que hay que ser muy cuidadoso. Primero, se reiteran errores en la composición relacionados con la dispersión de los elementos reveladores de dinamismo, las personas – distantes - se mueven en direcciones contrarias, hecho que puede traer cierta dificultad e incluso duda, a la hora de determinar el centro de interés, en este caso por la tipicidad del elemento de mayor proporción de la escena localizado la añeja construcción de madera, cuyas características la hacen muy interesante al primer golpe de vista.

La ruptura de las líneas verticales y horizontales en este encuadre rectangular-horizontal salvan un poco a la imagen de cierta impresión de quietud, que en nada beneficia la pretensión de lograr efectos e interés al primer golpe de vista sobre la obra.

Este escenario es tan pobre de elementos que al fotoreportero le resultaría difícil crear, desde la posición en que oprimió el obturador de la cámara, por ello es bien importante moverse por varios lugares de la escena en busca del lugar ideal para enfocar y hacer una buena foto.

Las revelaciones del análisis de contenido en el estudio morfológico son bien precisas. En el Anexo digital D-1, el fotoreportero busca el momento preciso para oprimir el obturador y romper con ello - en la composición de la imagen - con la linealidad del movimiento en la escena y enriquece la dinámica dada en la diagonal que va desde el extremo superior derecho hasta el inferior izquierdo de la imagen, con lo que provoca la ruptura de las líneas horizontales y verticales.

Aquí, el buen uso de la técnica del desenfoco, crea el efecto pretendido de concentrar la mirada sobre el componente que marca el centro de atención y el dinamismo en la composición.

El Anexo digital D-2 tiene entre sus méritos una composición marcada por la asimetría de los elementos de la imagen, la casi totalidad de ellos con vínculo a la temática de la foto: el ambiente de una cocina típica de un paraje bien rural.

En un encuadre rectangular-vertical, con rupturas de las líneas horizontales y verticales dadas por la configuración de la pared de madera, la pericia del fotoreportero dada en no usar el flash en un ambiente de luminosidad pobre, facilita remarcar el centro de interés de la foto, proporcional a la intención de mostrar detalles de la vida campesina en una zona de montaña. La ley de los tercios también está implícita en esta muestra, donde prevalece el plano medio.

Los Anexos digitales D- 3 y D-4, desde su encuadre rectangular-diagonal, revelan un centro de interés bien marcado, en planos medios, pero no logran reflejar dinamismo en su composición, a pesar de que hay ruptura de líneas horizontales y verticales.

El plano medio, la composición rectangular-horizontal y la clara definición de un centro de interés distinguen al Anexo digital D-5, una de las que interesan este análisis de contenido. Esta foto destaca además por una marcada dinámica, dada en la ruptura de líneas, como por la diversidad de direcciones de los movimientos implícitas en la misma.

La técnica del desenfoque cumple con su función, toda vez que provoca centrar la atención en los elementos que protagonizan la acción en la escena, una habilidad pocas veces explotada por la mayoría de los miembros del equipo de fotoreporteros de la Agencia, como reveló la encuesta aplicada para este estudio. (Anexo 19)

El Anexo digital D-6 tiene su mayor mérito en el centro de interés de su composición y en cierta dinámica derivada de los elementos de la escena, sin embargo, la angulación a nivel en nada favorece el impacto que podría tener esta imagen.

Una mirada escrutadora en el Anexo digital D-7 ratifica la importancia de jugar con las luces y las sombras y los matices de colores de la escena. Su encuadre rectangular-horizontal regala la sensación de quietud implícita en el escenario.

Llamativa la dinámica en la composición que se observa en el Anexo digital D-8. Un grupo de tres elementos, ubicados en el centro de una de las diagonales y con una bien determinada dirección de movimiento, logra curiosidad a primer golpe de vista.

La claridad en el centro de atención es otra de las características de esa imagen. El Anexo digital D-9, refiere un encuadre rectangular-diagonal, donde el plano medio del sujeto principal matiza la dinámica de la imagen. Aquí vale destacar el aprovechamiento que hace el fotoreportero del efecto del arco de agua que va desde

el pie del niño hasta la superficie del río, un elemento que regala movimiento, dinámica. La definición del centro de interés hace mucho más interesante la imagen. El Anexo digital D-10 es un buen ejemplo, si de composición se trata. Ello lo demuestran las opuestas direcciones de movimiento de los dos elementos centrales de la foto, el camión y la mujer sobre el caballo, con la particularidad de que la distancia entre la parte trasera del animal y la delantera del camión dan la sensación de acercamiento, por el sentido en que se mueven, un detalle que fortalece la dinámica de la escena, una constante constatada en este análisis de contenido.

Esa dinámica en la composición está presente también en el Anexo digital D-12, con un encuadre rectangular-diagonal, un centro de interés bien definido y la ruptura de las líneas horizontales y verticales, dada en este ejemplo específico por dos sujetos en movimiento y las pequeñas embarcaciones fondeadas.

El Anexo digital D-11 muestra una imagen cotidiana de zonas rurales. En este tipo de situación es válido siempre intentar mostrar la mayor cantidad de elementos que reflejen las tipicidades del escenario o de sus sujetos. El encuadre rectangular-diagonal permitió al fotoreportero agrupar esos motivos, a su vez bien definidos.

En la composición destacar la precisión del centro de interés, el dinamismo, dado en la ruptura de las líneas y el buen uso de la diagonal, que revela movimiento ininterrumpido.

Válido en este ejemplo el rejuego eficaz de las luces del ambiente, y el adecuado desenfoque del segundo plano, que refuerza tonalidades oscuras que hacen a su vez más interesante al sujeto centro de interés de la imagen, habilidades insuficientemente utilizadas por la mayoría de los miembros del equipo de fotoreporteros de la AIN, según refiere el Anexo 19.

La creatividad y la búsqueda de efectos en la composición, matizando las luces y con un marcado desenfoque del segundo plano, que deja más claridad sobre el centro de interés distinguen la imagen del Anexo digital D-13, con un primer plano bien definido.

Los manejos de velocidad y apertura del telefoto, con el desenfoque logrado, imprimen una sensación de mayor movimiento en la escena, válido para llamar más la atención del público receptor.

Si el fotoreportero no hace uso de las opciones para la creatividad en esta imagen, y busca una instantánea respetando los dominios de luz natural del escenario, no logrará nunca llamar la atención sobre una secuencia muy cotidiana de la vida, como lo es una mujer con sombrilla desandando cualquier tipo de escenario.

En el Anexo digital D-15, en un contexto con elementos similares al D-13, pero con dos sujetos prominentes en el encuadre rectangular-horizontal, la habilidad del fotoreportero a la hora de oprimir el disparador de la cámara le permitió definir el centro de atención en la composición, que está en un segundo plano.

Dejar pasar al sujeto que ocupa el primer plano le facilitó la definición y hacer el disparo cuando este llegaba al extremo derecho de la escena encuadrada también matizó la impresión de movimiento, peculiar cuando se combina un elemento estático y otro que se mueve.

Como se ha reiterado en el estudio morfológico correspondiente al presente análisis de contenido, determinar el lugar desde donde se oprimirá el obturador es determinante para lograr una buena imagen. El Anexo digital D-15 es uno de los que demuestra la importancia de la posición del fotoreportero a la hora de realizar el encuadre, en este caso rectangular - diagonal, donde no se definen nunca líneas verticales y horizontales, válido para el dinamismo de la composición.

El perfil del sujeto, a su vez centro de interés, las líneas curvas de la corriente de agua, la formación de rocas que ladea la misma en su parte izquierda y el movimiento del ave en la horizontal complementan ese dinamismo.

La habilidad técnica de matizar dinámicas en la composición a partir de la combinación de sujetos estáticos y el que representa el centro de interés en movimiento se logra muy bien en el Anexo digital D-16.

Aquí favorece la intención el hecho de que la mayoría de las miradas buscan la cámara, situada en este caso en un perfil bien cercano al frontal del niño con la carriola.

La oportuna ubicación del autor de la instantánea facilita seguir con la vista las líneas curvas de la acera, en el centro del escenario, y del borde inferior del montículo de rocas, que potencian el efecto de movimiento en la escena. Una vez más, la ruptura de las verticales y horizontales ayuda a dinamizar la instantánea.

Los Anexos digitales D-18 y D-21 matizados por el contrapicado en la angulación demuestran la efectividad de la misma, cuando se pretende lograr un impacto al primer golpe de vista.

El D-18 en su composición rectangular-diagonal y la D-21 en la rectangular-vertical, logran, en planos diferentes, transmitir el mensaje deseado. En el caso del D-18, con un centro de interés bien definido en un primer plano que combina los dos elementos importantes de la escena, las frutas y el vendedor.

Aquí la ruptura de las líneas, que logra el autor colocando la cámara en diagonal, habilidad poco utilizada, favorece la dinámica en la composición. Lo anterior demuestra la necesidad permanente de la creatividad en aras de incorporar efectos al escenario natural y lograr impactos visuales.

Una mirada al D-21 deja ver cierta quietud, que en esta ocasión interrumpen la posición de la bicicleta y de los recipientes con las frutas, que enriquecen la asimetría en la composición.

Los Anexos digitales D-19 y D-20, en sus encuadres rectangular-vertical y rectangular-diagonal respectivamente, revelan peculiaridades en el dinamismo de la composición.

En el D-20, además de la ruptura de las líneas, la postura del propio sujeto, centro de interés, la posición del guante, de la mano derecha y de los pies, y la trayectoria de la pelota crean una atmósfera muy rica en movimientos, una dinámica imprescindible en la fotografía de cotidianidad y que revelan la mayoría de las instantáneas objetos del estudio morfológico, en el análisis de contenido realizado a la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN.

El punto de vista de tres cuartos seleccionado por el fotoreportero para esta imagen marca la intencionalidad de reflejar mejor los detalles del centro de interés de esa composición.

Sin embargo, el D-19 está muy cargado de verticalidad en sus elementos, incluido el sujeto principal, que desde el punto de vista frontal, nos regala dinamismo en la composición sobre todo por la trayectoria que describen sus pies, reforzado por el sentido contrario en la dirección del movimiento del sujeto en segundo plano, sobre la silla de rueda.

Quizás la asimetría casi nula de esa imagen le resta dinamismo a la composición, fácilmente soluble si el fotoreportero asume otro sitio para el encuadre de la escena.

Otra es la perspectiva reflejada en el presente análisis de contenido cuando se analizan los Anexos digitales D-21 y D-22, con encuadres rectangulares-diagonales muy enriquecedores y con una composición dinámica muy efectiva, potenciada en ambos casos por la ubicación del fotoreportero, que busca y logra combinación de líneas y de direcciones del movimiento.

El resultado está en esa impresión de movilidad permanente que regalan las fotos, que incluyen los efectos del movimiento de los pies en el agua.

La foto el Anexo digital D-23, refleja un encuadre rectangular-diagonal que ubica perfectamente el centro de interés, una composición muy dinámica dada por la ruptura de líneas, la asimetría y la diversidad de direcciones de movimientos de los sujetos.

Es precisamente el centro de interés, con su trayectoria inversa a la mayoría de los otros elementos, la que matiza la dinámica, en el plano general escogido por el autor.

Una mirada escrutadora en el Anexo D-24 descubre un detalle sencillo, pero que matiza la dinámica de la composición, en ese encuadre rectangular-vertical.

La dirección de la mirada del sujeto, que describe una diagonal hacia la izquierda de la imagen, se combina con el sentido de los pasos, hacia el extremo derecho de la escena, para potenciar el dinamismo, que asume las virtudes de la ruptura de líneas, muy marcada en la disposición de los objetos que traslada el individuo.

Según trasciende en el desarrollo del análisis de contenido de la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN, los Anexos digitales D-26 y D-27 regalan tipicidades interesantes.

En el caso del D-26, distinguida por la fuerza del plano cercano en el encuadre rectangular-diagonal, con un centro de interés bien definido, y una dinámica en la



composición alimentada por todos los elementos de la imagen y por la ruptura de las líneas verticales y horizontales.

La sensación de movimiento es innegable, por todos los fundamentos anteriormente señalados. Sin embargo, la D-27, con un encuadre rectangular-horizontal, definición de líneas y del centro de interés en la composición y una angulación a nivel, revela quietud, una de las particularidades de ese encuadre.

No obstante, no llega a ser una foto aburrida por la distribución de los elementos, presentados en grupos de a tres, importante en las pretensiones de lograr niveles de dinamismo.

La foto del Anexo digital D-28, en su encuadre rectangular-diagonal, es rica en su composición dinámica, fundamentalmente por la ruptura de las verticales y horizontales y las direcciones opuestas del movimiento de la bicicleta y la mirada del otro elemento predominante, el busto de Martí, en un segundo plano, pero prominente, a pesar de que el centro de interés de la composición está bien definido. Entre rejuego de luces y desenfoces en la composición y una angulación con un leve contrapicado intencional, en un encuadre rectangular-vertical, se mueve la imagen del Anexo digital D-29.

En centro de interés bien determinado, con la ayuda del desenfoco de los elementos del segundo plano, donde el perfil de la muchacha en el plano cercano y el tres cuarto de los individuos del fondo, regalan dinamismo en la composición, en una escena matizadas por la intensidad de luces y sombras que crean un contraste bien aprovechado.

La foto del Anexo digital D-30 es ideal para azuzar cualquier debate sobre los contraluces, que de la mano de la creatividad, regalan impactos, impresiones y efectos visuales interesantes.

Una perfecta silueta del muchacho sobre la patineta y el muro, en un encuadre rectangular-vertical, con un centro de interés bien definido en la composición, de la mano de un contrapicado que permite un mejor rejuego y contraste de las luces presentes en la escena, distinguen esta imagen, que demuestra la virtud del contraluz, cuando la creatividad y la intencionalidad se dan la mano.

En un encuadre rectangular-horizontal llega la foto del Anexo digital D-31, todo un buen ejemplo de la quietud que suelen casi siempre expresar estos encuadres, sobre todo, cuando en el escenario casi nada o nada se mueve, cuando hay respeto por las líneas predominantes, que en este caso solo tienen una leve ruptura en la dirección de la mirada del sujeto, que a su vez significa el centro e interés de la composición.

Pero sucede que a pesar de esa tranquilidad de la escena, la foto es bien interesante, por cuanto aporta al catauro de yagua en el que está sentado el niño. Si fuese un bote, el impacto no sería el mismo, por ello, aprovechar estas particularidades puede salvar una imagen.

Como aparece reflejado en un acápite anterior la agencia debe caracterizarse por la variedad del conjunto gráfico, combinando fotos apaisadas con verticales, y con marcada preferencia por los primeros planos y detalles, que hablen por sí solos.

Sin embargo, los primeros planos y los detalles no abundan en el Banco de Imágenes de la AIN, a pesar de sus potencialidades para transmitir un mensaje determinado, responsabilidad de los fotoreporteros en primer término, según se desprende de la encuesta a ellos aplicada. (Anexo 19)

Los Anexos digitales D-32, D-43 y D-46 son referencia en este estudio, de fotografías con esas características.

La D-32, con un encuadre rectangular-diagonal, una composición donde se distingue con facilidad el centro de interés, el manejo adecuado de las luces y las sombras y el efectivo desenfoque del segundo plano, facilitan la interpretación de la imagen.

En el caso de la D-43, la dinámica de la composición es atractiva, en un encuadre rectangular-diagonal, donde se define muy bien el centro de interés de la foto.

La ruptura de las líneas, dadas desde la proyección de las hebras de la madera, la dirección del utensilio cortante y la forma de la minuta, incentivan el dinamismo de una escena, muy bien cerrada en un primer plano, beneficiado con la picada en la angulación. También se cumple la ley de los tercios, y entre las intersecciones queda atrapado el elemento que marca el interés de la imagen.

Por su parte, la D-46, en su encuadre rectangular-diagonal es un loable ejemplo de dinámica en la composición donde la ruptura de líneas es evidente, así como el

centro de interés de la foto, con un impacto eficaz por el manejo de las luces y los contrastes entre los elementos en primer y segundo plano.

La acción en esta escena la protagonizan las manos, que causan mayor impacto visual por el contraste con la tonalidad oscura de la camisa del tejedor. ¿Es necesario mostrar la figura del tejedor, para transmitir el mensaje deseado?

Otros ejemplos, como lo son las fotos de los Anexos digitales D-40 y D-50, revelan la fuerza de un primer plano.

En el caso del D-40, con un centro de interés bien definido en la composición, en un encuadre rectangular-diagonal, el buen manejo de los contrastes, reforzados por el empleo eficiente de la técnica del desenfoque, hacen muy atractiva estéticamente a esta imagen, con un claro mensaje. La composición goza también de una dinámica dada por la ruptura de las líneas y un perfil que complementa lo que se pretende con la foto.

A partir de los resultados que generó el análisis de contenido, el Anexo D-50, en su encuadre rectangular-diagonal, disfruta de la dinámica en la composición y de la fuerza visual que en este caso se deriva de un buen primer plano en un escenario que revela ternura. La posición del fotoreportero para capturar la imagen fue determinante para lograr el impacto deseado.

Casi siempre se piensa que los ambientes, con abundante luz natural, son ideales para realizar imágenes, sin embargo no siempre se tiene en cuenta que las tonalidades de amaneceres y ocasos regalan oportunidades únicas para darle otras variantes estéticas a la foto, sin variar el mensaje.

Este es el caso del Anexo digital D-41, con una composición marcada por el dinamismo, y distinguido también por la asimetría, en un encuadre rectangular-vertical.

Las direcciones de las sombras y los pasos, complementadas por el sentido de las miradas, aportan al dinamismo, en un plano general, que disfruta el beneficio del efecto del desenfoque.

Incluidas en el análisis de contenido, las fotos de los Anexos digitales D-33, D-36, D-47 y D-48 también se suman a las que poseen una composición rica en su dinámica,

por la ruptura de líneas y la combinación de las direcciones y sentido del movimiento de los sujetos y centros de interés bien definidos.

Es interesante en el encuadre rectangular-diagonal de la D-47 cómo la línea que baja del extremo superior derecho al inferior izquierdo actúa como una guía del movimiento.

La D-48, en su encuadre rectangular-diagonal, rompe con las líneas de la vertical y la horizontal para matizar una dinámica que está implícita en los sujetos de la escena. En la D-37, hay destaque para un centro de interés muy activo, que complementan los sujetos que lo componen con sus posiciones y gestos.

Una mirada al Anexo digital D-34 revela, en su encuadre rectangular-diagonal, cuán válida es la posición de fotoreportero para romper con las líneas horizontales de la escena, en aras de enriquecer una dinámica en la composición, que revelan los sujetos.

El Anexo digital D-35 ratifica las sensaciones que regala un encuadre rectangular horizontal. Esa sensación de quietud prevalece, a pesar de que hay ruptura de líneas.

Al tomar como referencia la ley de los tercios, en la composición, se logra reunir en las intersecciones de los puntos los elementos distintivos de la escena.

También el dinamismo distingue al Anexo digital D-38, que a pesar de su encuadre rectangular-horizontal, revela una diagonal rica en sujetos y asimetría, en diversidad de luces y en movimientos por todo el escenario.

El Anexo D-45 refiere valores similares al D-38, mientras que en el D-39, la ruptura de líneas alimenta la composición dinámica, con un centro de interés bien definido.

El estudio morfológico de las 71 fotografías de cotidianidad seleccionadas del Banco de Imágenes de la Agencia de Información Nacional, interesadas en este análisis de contenido, arrojó que el encuadre rectangular-diagonal es el más utilizado, hecho manifiesto en 41 instantáneas.

De ello se deriva que los fotoreporteros dominan el uso y aprovechamiento de las diagonales para revelar movimiento en sus instantáneas. Las rectangulares-verticales y rectangulares-horizontales ocuparon, por ese orden y según se refleja

en la tabla, las restantes preferencias en el encuadre de los escenarios a fotografiar. (Ver Anexo 13)

Según reflejó el análisis de contenido, en el caso de la composición, el dinamismo se constata fácilmente en 50 instantáneas; 48 revelaron un centro de interés muy bien definido, la ley de los tercios se cumple en 21 fotos y la creatividad que aporta el rejuego con las luces y las sombras se manifiesta claramente en una decena de fotografías. La asimetría es claramente visible en 14 imágenes. (Ver Anexo 14)

En este acápite vale destacar el dominio de los fotoreporteros de la necesidad de captar movimientos, dinámicas en los escenarios, a partir de una composición efectiva, un detalle que además de hacer más interesante la instantánea, acerca a los espectadores a la propuesta del fotoreportero.

No obstante, el punto de vista del fotoreportero cuando enfoca los sujetos de la escena es también determinante en una buena fotografía de prensa. El perfil, constatado en 31 instantáneas, fue el más utilizado, seguido del tres cuarto, 15. (Ver Anexo 15)

El análisis de contenido reveló, que en el caso de los planos, el general (30 fotos), cercano (20 fotos) y el medio (11 fotos) fueron los preferidos por los fotoreporteros, mientras que el importante primer plano apenas fue utilizado en 8 oportunidades (Ver Anexo 16).

Los reporteros, según los resultados de este estudio, trabajaron más la angulación a nivel (51 instantáneas), alta (15), picado (4) y contrapicado (1). (Ver Anexo 17)

La creatividad se manifestó en 9 imágenes y solamente en tres los detalles conforman el centro de interés de las instantáneas.

Todo lo anteriormente revelado en la investigación manifiesta que el equipo de fotoreporteros tiene conocimiento de las leyes y principios elementales a dominar para lograr fotografías de calidad desde el punto de vista estético y que logren transmitir un mensaje determinado.

La encuesta aplicada al equipo de fotoreporteros de la AIN así lo demuestra. Todos contestaron conocer que es la fotografía de cotidianidad y las leyes fundamentales para lograr instantáneas de alto valor estético y mensaje claro. Sin embargo, solamente seis buscan cada vez que la escena lo permite, los primeros planos y

detalles para reforzar el centro de atención y los valores periodísticos de las fotos, tres lo hacen pocas veces, cinco refieren hacerlo pocas veces y uno siempre. (Anexo 19)

Sin embargo, y a partir de las amplias posibilidades que brinda la extensa gama de clientes del Banco de Imágenes de la AIN, con un nada despreciable número de ellos con páginas web disponibles, la creatividad no es suficiente, a pesar de que el equipo de fotoreporteros cuenta con tecnología ideal para ello.

Solo una decena de imágenes manifestaron efectos llamativos a partir del rejuego con las luces de la escena y los primeros planos, que provocan un impacto visual muy favorable a la hora de llevar un mensaje determinado; se utilizan escasamente.

Si en los textos periodísticos se exige cada día más ofrecer la noticia con menos palabras, en la fotografía también se recomienda llevar la información con la menor cantidad de elementos gráficos posible y aislando el centro de interés de otros perturbadores, fácilmente logable de la mano de la creatividad y el uso adecuado de la técnica.

Son tendencias actuales, derivadas de estudios de recepción, reveladoras de que el público lector no dispone de mucho tiempo para la lectura de la prensa escrita ni de las secciones noticiosas de las páginas de internet.

### **3.2. Descripción por formas de presentación. Géneros periodísticos. Correspondencia entre las fotos y la información que incorpora el fotoreportero.**

El análisis de contenido reflejó que el reportaje fue la forma de presentación prominente en el conjunto de fotografías estudiadas, muy a tono con este género de opinión. De las 71 imágenes analizadas, 26 corresponden a esta forma de presentación (ver Anexos 1 inferior, 6 superior, 10 inferior), 14 revelan interés humano, 12 están relacionadas con temas de actualidad y 11 pertenecen a secuencias de fotos sobre temáticas específicas y 8 a foto series. (Ver Anexos 3 inferior, 4 superior y D-38)

Loable detenerse en las imágenes de interés humano porque si estamos hablando de fotografía de cotidianidad la oportunidad es precisa para explotar mejor los escenarios que nos regalan esas instantáneas.

Múltiples son las escenas que transmiten sentimientos, estados de ánimos, y cierta sensibilidad, pero no siempre se aprovechan bien. Sucede generalmente cuando los protagonistas, por sí solos, crean cierta empatía al primer golpe de vista. (Ver Anexo 9 inferior, D-2 y D-50)

La cotidianidad no puede estar desligada de la actualidad, pues ambas complementan el valor noticia que también en la fotografía de prensa debe estar presente. (Anexos 8 inferior, D-2, D-6, D10 y D11).

Estos son ejemplos distintivos, reflejan la forma de vida en la montaña, en escenarios rurales, con sus peculiaridades, pero a su vez, integran la vida cotidiana de esos parajes.

Esas imágenes, generalmente irradian también interés humano. En el caso de las foto series, los autores fueron muy cuidadosos a la hora de seguir una línea temática determinada, imprescindible para conformar un mensaje eficaz.

Señalar que en la muestra objeto de estudio en este análisis de contenido no hubo representación de retratos, de fotos de identificación del personaje centro de la noticia, ni las llamadas de anzuelo o gancho, en este último caso estrechamente

vinculado a las deudas con la creatividad, la toma de detalles y el aprovechamiento de los efectos del rejuego de las luces presentes en los escenarios.

Respecta al análisis de la descripción de las fotografías de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN durante el año 2013 en la presente investigación, por géneros periodísticos, las estadísticas revelaron que más del 50 por ciento responden a los géneros interpretativos, en estos casos la Crónica (Anexos 1 superior y 6 inferior), el Reportaje Interpretativo (ver Anexos 1 inferior y 6 superior) y la Entrevista. Llama la atención que el segundo mayor porcentaje de las imágenes respondieron al género informativo, específicamente, a la información. (Ver Anexos 3 superior, 10 inferior, D-24 y D-47)

En este acápite se manifiesta una mejor correspondencia entre los géneros interpretativos y los informativos; no así con el de opinión, escasamente reflejado, aunque la concepción y realización eficaz de la fotografía de cotidianidad lleva a un mayor acercamiento lógico hacia los géneros más beneficiados, pues en los escenarios de cotidianidad, las realidades incitan más a la interpretación y la información. (Anexo 18)

Otras revelaciones del estudio están relacionadas con la correspondencia entre el contenido de las imágenes y el texto que tiene que incorporar el fotoreportero a las mismas en el proceso de edición.

De las 71 fotos objeto de estudio, 64 están acompañadas de un texto que complementa y enriquece lo revelado en las instantáneas y en solo 7 se cometió el error de describir lo que el espectador, el público ve, lo que está claramente visible en la fotografía.

Este estudio evidencia que a pesar de conocer el equipo de fotorreporteros las particularidades de la cotidianidad y poseer dominio de los elementos imprescindibles para hacer buena fotografía de esta temática, es insuficiente la preparación profesional en las aristas elementales del Periodismo y escasas las acciones de superación, dos aspectos que van en detrimento cualitativo de las propuestas incluidas en el Banco de Imágenes de la AIN.



## CONCLUSIONES

La inserción del investigador en la unidad de análisis posibilitó, desde una mirada cercana, una caracterización de la fotografía de cotidianidad del Banco de Imágenes de la AIN en el año 2013, a partir del estudio morfológico de las mismas.

Luego de analizar los resultados se arribó a las siguientes conclusiones:

- Se evidenció el predominio del encuadre rectangular diagonal, de la determinación del centro de interés, el dinamismo y el uso de la ley de los tercios en la composición. Prevalció en la morfología de la muestra la toma de perfiles en el punto de vista de los fotoreporteros, la preferencia por los planos generales y cercanos y la angulación a nivel. Se constató que uno de los aspectos de importancia poco trabajado fue la creatividad evidenciada en el pobre uso de primeros planos, detalles, picadas y contrapicadas y rejuego con las luces en la escena.
- El estudio reflejó como resultado que el reportaje y el interés humano fueron las formas de presentación más utilizadas por los fotoreporteros y que no se utilizó el retrato, el anzuelo o gancho y la identificación del personaje del centro de la noticia.
- En el análisis de la descripción a partir de los géneros periodísticos, se constató que en la muestra estudiada del banco de imágenes prevalecieron los géneros periodísticos interpretativos, con destaque para la crónica y el reportaje. Se señala como aspecto negativo la escasa presencia de fotografías en el género de opinión.
- El estudio realizado reveló como un aspecto importante que existe en la mayoría de las imágenes publicadas en el Banco de la AIN correspondencia entre las fotos y la información que a ellas incorpora el fotoreportero, aspecto a destacar como positivo para la dinámica y utilización de dichas imágenes.

## RECOMENDACIONES

A las Universidades donde se cursa la carrera de Periodismo:

- ✓ Profundizar el estudio de la fotografía de prensa como herramienta de transmisión de información e incluir en las prácticas de producción acciones relacionadas con esta actividad.

A la Agencia de Información Nacional

- ✓ Promover un mayor uso de la fotografía de prensa relacionada con la cotidianidad, dado su valor periodístico y de trasmisora de información real sobre la vida de la sociedad.
- ✓ Presentar los resultados del estudio para el enriquecimiento del trabajo de los fotoreporteros y de la calidad de las propuestas del banco de imágenes existente.
- ✓ Continuar estudios sobre otras aristas de la fotografía de prensa, necesarios para perfeccionar el trabajo de la AIN y de otras Agencias de Noticias y Órganos de Prensa con Bancos de Imágenes.
- ✓ Sistematizar acciones de superación profesional dirigidas al equipo de fotorreporteros para dotarlos de otros conocimientos y herramientas para el mejor desempeño fotoreporteril y el mejoramiento cualitativo de las propuestas del Banco de Imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Abreu, C (2000): *La imagen en el periodismo*. Revista latina de comunicación Social [en línea]. no.28, abril. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000sab/114abreu.html>> [Consulta: 13- enero 2006]
2. Abbruzzese, C (2003): *La fotografía como documento de archivo*. Asociación Hispana de Documentalistas en Internet. Disponible en: <<http://eprints.rclis.org/archive/00001186/01/fotografia.pdf>. [Consulta: 17 octubre 2005]
3. Bajón, MT (2002): *Modelos de sistemas de información documental*. En: Congreso Info. Cuba. Disponible en: <<http://www.congreso-info.cu/UserFiles/File/Info/Info2002/Ponencias/121.pdf> > [ Consulta: 25 septiembre 2005]
4. Barité, M (2002): *Lenguaje natural y normalización en el contexto de las redes e Internet* [en línea]. ABGRA Jornada de bibliotecas escolares. Disponible en:[http://www.r020.com.ar/recursos.php?t\\_id=13&r\\_id=3](http://www.r020.com.ar/recursos.php?t_id=13&r_id=3) > [Consulta: 3 abril 2006]
5. Bozal, V (2000). *Mímesis: Las imágenes y las cosas*. Ediciones Antonio Machado. Colección la bolsa de medusa 3. Madrid. Citado por: Abreu, C. La imagen en el periodismo. Revista latina de comunicación Social [en línea]. no.28, abril. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000sab/114abreu.html>> [Consulta: 13- enero 2006]
6. Buades, G (1999). *Sistemas distribuidos* [en línea]. Disponible en: <<http://dmi.uib.es/~bbuades/sistdistr/sistdistr.ppt>. > [Consultado: 3 mayo 2006]
7. Caldera, J. (2002) *La documentación sonora en los SID de los medios audiovisuales* [en línea]. Universidad de Extremadura. Disponible en: <<http://www.aab.es/pdf/baab74/74a3.pdf> > [Consulta: 12 marzo 2006]

8. Calimera G. (2000). *Pautas de buena práctica* [en línea]. Disponible en: <[http://biblioteca-uniriojo.es/rebiun/Pautas\\_Calimera.pdf](http://biblioteca-uniriojo.es/rebiun/Pautas_Calimera.pdf). > [Consulta: 8 mayo 2006]
9. Carrero, C. (2003) *Un sistema integrado de gestión de información de archivos* [en línea]. AABADOM, 2003. Disponible en: <<http://www.aabadom.org/200311carrero.pdf> > [Consulta: 16 febrero 2006]
10. Casais, E. (2003). *Fotoperiodismo y fotoarte* [en línea]. Disponible en: <http://www.comunicacionymedios.com/Reflexion/miscelanea/fotoperiodismo.htm> > [Consulta: 3 noviembre 2005]
11. Casellas, L y D Iglesias (2003): *Nuevas tecnologías y tratamiento de fondos y colecciones fotográficas* [en línea]. En: Segundas jornadas de Imagen, cultura y tecnologías. 1-3 julio. Disponible en: <http://www.ajuntament.gi/sgdap/docs/uc3m.pdf>
12. Castro, R. (2012) *Discurso clausura de la I Conferencia Nacional del PCC, 29 de enero* [Internet] Disponible en <http://www.cuba.cu/gobierno/rauldiscursos/2012/esp/r290112e.html> [Consultado el 8 de octubre de 2013].
13. Chacón, I (1999): *La mediación documental* [en línea]. <[www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuadren4/chacon.html](http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuadren4/chacon.html).> [Consulta: 22 sept 2005]
14. Cid, P. *La cadena documental y su aplicación a la documentación periodística*, citado por: Fuentes, E. Manual de documentación periodística. Síntesis, 1995. p 92.
15. Codina, L (2000). *La documentación en los medios de comunicación: situación actual y perspectivas de futuro*. En: I Congreso Universitario de Ciencias de la Documentación (Madrid). Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdf/Codina.pdf> > [Consulta: 20 marzo 2006]
16. Codina, L (2000): *Documentación en los Medios de Comunicación: la función de la información documental en la producción de la noticia* [en

- línea]. Disponible en: < <http://www.lluiscodina.com/articulos/docper.doc> >[Consulta: 23 marzo 2006]
17. Coronado, D (2000): *De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria*. Ámbitos: Revista Andaluza de Comunicación [en línea]. Número 3-4. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina>> [Consulta: 13 enero 2006]
  18. Castro, A (2001): *Fotografía y prensa* [en línea]. Disponible en: < <http://www.sapiens.com/sapiens/comunidades/fotoarti.nsf/Fotograf%C3%ADa%20prensa/489AF3E7A6C0592A00256opendocument.htm> > [Consulta: 17 enero 2006]
  19. Del Valle, F (2000): *El análisis documental de la fotografía* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: < <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num2/fvalle.html> > [Consulta: 10 julio 2005]
  20. ----- (2000). *Dimensión documental de la fotografía* [en línea] Madrid: Universidad Complutense, 2002. Disponible en: < [www.grupofoco.org/articulos/articulo12.htm](http://www.grupofoco.org/articulos/articulo12.htm). > [Consulta: 10 sept. 2005].
  21. \_\_\_\_\_ (2000). *Manual de documentación fotográfica* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: [www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle.htm](http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle.htm). [ Consulta: 20 sept. 2005]
  22. Díaz-Canel, M. (2013) *Discurso en la clausura del IX Congreso de la UPEC, en el Palacio de Convenciones*, en Enfoques. Edición extraordinaria, agosto de 2013. La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, pp. 2-7
  23. Diccionario de la Real Academia Española. Microsoft Encarta, 2005
  24. Diaz, A y M. Sánchez (2001): *Desarrollo de una política de preservación digital: tecnología, planificación y perseverancia* [en línea]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/research/articles/JBIDI02a.pdf> > [Consulta: 27 abril 2006]

25. Diaz, J M. (1998): *100 años de fotografía: antología cubana 1898- 1998*. Meztizo A-C/ Fototeca de Cuba
26. Docampo, M (2005). *Gestión de la fotografía digital para bibliotecas* [Trabajo de Diploma. Universidad de la Habana, Facultad de Comunicación.
27. Fox, L (2003): *La gestión de fondos fotográficos en entidades no comerciales*. Hipertext.net [en línea]. núm. 1, 2003. Disponible en: < <http://www.hipertext.net/web/pag246.htm> > [Consulta: 26 enero 2005].
28. ----- (2003): *La gestión de fondos fotográficos en entidades no comerciales*. Hipertext.net [en línea]. núm. 1. Disponible en: < <http://www.hipertext.net/web/pag246.htm> > [Consultado: 12 de marzo 2005].
29. Fuentes, E (2003). *¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras?* "Hipertext.net" [en línea]. Núm. 1. Disponible en: <<http://www.hipertext.net/web/pag249.htm>>[Consulta:13 enero 2006]
30. Fuente, E. *Manual de documentación periodística*. Madrid: SINTESIS, 1995
31. Fuster, F (1999): *Archivística, archivo, documento de archivo...necesidad de clarificar los conceptos* [en línea]. *Anales de documentación*, no. 2 <http://www.um.es/fccd/anales/ad02/AD07-1999.PDF> [Consultado: 10 ene. 2006]
32. Gomez F y J.Cabrera (2000): *Gestión de la Documentación empresarial* [en línea] Mayo 2000. Disponible en: [http://fesabid98.florida-uni.es/Comunicaciones/jm\\_angos.htm](http://fesabid98.florida-uni.es/Comunicaciones/jm_angos.htm) [Consulta: 6 mayo 2006]
33. González, I y G. Navarro (2012): *La fotografía principal de primera plana: un análisis de los contenidos en el semanario Escambray*. [Trabajo de Diploma]. Universidad Central de Las Villas. Villa Clara.
34. Heredia, A (1991): *Archivística: teoría y práctica* [pdf]. 5ta ed. Sevilla: Servicio de publicaciones. [Consultado: 15 enero 2006]

35. Hernández, A (2001): *Análisis documental de imágenes fijas* [en línea]. Disponible en: < <http://www.bib.uc3m.es/~tony/pdmo/pdmotema07.htm>> [Consulta: 10 julio 2005]
36. Iglesia, D (2004): *La gestión de la imagen digital*. Hipertext.net [en línea], núm. 2. Disponible en: < <http://www.hipertext.net/web/pag212.htm> > [Consultado: 26 enero 2005].
37. Leary, W (1985): *La evaluación de fotografías de archivo, un estudio del RAMP con directrices*. París: UNESCO, 1985
38. Ledón, C (2002): *Ciclo de vida de la información: Primera aproximación a su estudio* [Trabajo de diploma]. Universidad de la Habana, Facultad de comunicación.
39. Lemay, I (1998): *Les metadonnés comme outil de gestion des archives photographiques* [en Línea]. Cursus vol.4. Disponible en: <<http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol4no1/lemay.htm> > [Consulta: 10 abril 2005]
40. Lopez, A (2001): *Fototecas digitales en prensa: formatos gráficos, entornos y sistemas informáticos* [en línea]. < <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/cuadern3/fototeca.htm> > [Consulta: 10 diciembre 2005]
41. Madrid, M.V (1999): *Análisis documental: fotografía de prensa*, citado por: García, A. Introducción a la documentación informativa y periodística. Editorial MAD, colección universitaria.
42. Magán, JA (2002). *Los procesos técnicos*. En: Selección de lecturas: Fundamentos de la organización de la información. Ciudad de la Habana. p. 23
43. Márquez, M (1999): *Restauero y fotografía*. Ámbitos [en línea]. Enero – junio no 2. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/2/marquez.html> > [Consulta: 4 enero 2006]

44. ----- (1999): *Restauero y fotografía*. Ámbitos [en línea]. Enero – junio de 1999. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/2/marquez.html> > [Consulta: 10 de abril 2006]
45. Marrero, I (2004): *La gestión de información y la gestión del conocimiento en el entorno organizacional del siglo XXI: puntos en contacto, analogías y divergencias* [Trabajo de Diploma]. Universidad de la Habana, Facultad de Comunicación.
46. Muñoz, T (1997): *El Patrimonio Fotográfico: la fotografía en los archivos*. En: Riego, B (et al). *Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos* [pdf]. Santander: Universidad de Cantabria. [Consulta: 15 ene. 2006]
47. Núñez, Y (2004). *Gestión de información: factor determinante para la toma de decisiones* [Trabajo de diploma]. Universidad de la Habana, Facultad de Comunicación
48. Ramírez, Y (2003): *El procesamiento documental de la fotografía aplicado a la fototeca de la revista Bohemia*. [Trabajo de Diploma]. Universidad de la Habana: Facultad de Comunicación.
49. Reyes, L (2003): *Manual para fuentes de información periodística*. Editorial Pablo de la Torriente.
50. Reyes, L (2005): *Propuesta de un Centro Virtual para la Prensa cubana* [Tesis de Maestría]. Universidad de La Habana: Facultad de Comunicación.
51. Reyes, H (2009): *El proceso de producción de la fotografía en una agencia de prensa*. [Trabajo de Diploma]. Universidad de la Habana, Facultad de Comunicación.
52. Roca, L (2004): *La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación Social. Razón y Palabra* [en línea]. num. 37. Disponible en:



- <[http://www.antropologiavisual.cl/Lourdes\\_Roca.htm#Capa2](http://www.antropologiavisual.cl/Lourdes_Roca.htm#Capa2) >  
[Consultada: 16 octubre 2005]
53. Rossa, M (2002). *El cuidado, manipulación y almacenamiento de fotografías* [en línea]. Biblioteca del Congreso. Disponible en: <[http://aabc.bc.ca/aabc/toolkit\\_preservation\\_conservation\\_and\\_emergenc\\_y\\_planning.htm](http://aabc.bc.ca/aabc/toolkit_preservation_conservation_and_emergenc_y_planning.htm). > [Consulta: 12 marzo 2006]
54. Sánchez, J M (2001): *La fotografía como documento del siglo XXI*. Documentación de las Ciencias de la Información [en línea]. número 24. Disponible en: <  
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/02104210/articulos/DCIN0101110255A.PDF> > [Consulta: 24 febrero 2006]
55. Verdugo, R (1998): *Historia de la fotografía cubana* [en línea]. Fondo cubano de la Imagen Fotográfica. Disponible en: <[www.fcif.net/historia/historiafotocuba1.html](http://www.fcif.net/historia/historiafotocuba1.html) > [Consulta: 20 noviembre 2006]
56. ----- (1998): *Historia de la fotografía cubana* [en línea]. Fondo cubano de la Imagen Fotográfica. Disponible en: <[www.fcif.net/historia/historiafotocuba1.html](http://www.fcif.net/historia/historiafotocuba1.html) > [Consulta: 12 de diciembre 2006]
57. Vilches, L. (2003). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-408-2. Citado por: Fuentes, E. ¿En periodismo también una imagen vale más que mil palabras? "Hipertext.net" [en línea]. Núm. 1. Disponible en: < <<http://www.hipertext.net/web/pag249.htm> > [Consulta: 13 enero 2006]
58. Villafañe, J (2000): *Introducción a la teoría de la imagen*. Ediciones Pirámide. Madrid. Citado por: Abreu, C. La imagen en el periodismo. Revista latina de comunicación Social [en línea]. no.28, abril. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000sab/114abreu.html>> [Consulta: 13- enero 2006]
59. Vizcaya, D (2002): *Selección de lecturas: Fundamentos de la organización de la información*. Ciudad de la Habana.

60. ----- (2002): Selección de lecturas: *Fundamentos de la organización de la información*. Ciudad de la Habana.
61. \_\_\_\_\_ (2002): *Estética de la fotografía* [en línea]: Conferencia leída el 29 de Octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social. México D.F: 31 de Octubre.<  
<http://www.fcif.net/estética/dimensiónfotografica.htm>> [Consulta: 10 julio 2005]
62. Zaratiegui, J.R (1999): *La gestión por procesos: su papel e importancia en la empresa* [en línea]. No.330. Disponible en:  
<<http://www.mityc.es/publicaciones/revista/num330/12jrza~1.pdf>  
>[Consulta: 14 de agosto 2005]























ANEXO 13

ENCUADRE

TOTAL DE FOTOS	RECTANGULAR HORIZONTAL	RECTANGULAR DIAGONAL	RECTANGULAR VERTICAL
71	12	41	18

ANEXO 14

COMPOSICIÓN

TOTAL DE FOTOS	LUCES	CENTRO DE INTERES	LEY DE LOS TERCIOS	DINAMISMO	ASIMETRIA
71	10	48	21	50	14

ANEXO 15

PUNTO DE VISTA

TOTAL DE FOTOS	FRONTAL	TRES CUARTOS	PERFIL	ESPALDA
71	12	21	36	2

ANEXO 16

PLANOS

TOTAL DE FOTOS	PRIMER PLANO	PLANO CERCANO	PLANO MEDIO	PLANO AMERICANO	PLANO GENERAL
71	8	20	11	2	30

ANEXO 17

ANGULACION

TOTAL DE FOTOS	A NIVEL	ALTA	BAJA	PICADO	CONTRAPICADO
71	51	15	0	4	1

ANEXO 18

FORMA DE PRESENTACIÓN POR GÉNEROS PERIODÍSTICOS

TOTAL DE FOTOS	GÉNEROS INTERPRETATIVOS	GÉNEROS DE OPINIÓN	GÉNEROS INFORMATIVOS
71	40	0	31

ANEXO 19

## ENCUESTA APLICADA A LOS 14 FOTORREPORTEROS DE LA AGENCIA DE INFORMACION NACIONAL SOBRE LA FOTOGRAFIA DE COTIDIANIDAD.

Con el propósito de conocer sus criterios sobre la fotografía de cotidianidad y otros aspectos relacionados con el ejercicio profesión, aplicamos el siguiente cuestionario a los 14 fotorreporteros de la AIN. Sus respuestas anónimas serán de gran utilidad para cumplimentar los objetivos de la investigación. Agradecemos su colaboración.

1.- ¿Conoce qué es fotografía de cotidianidad?

-----Sí

-----No

2.- ¿Domina las leyes fundamentales para lograr una fotografía distinguida por sus valores estéticos y la información de su contenido?

-----Sí

-----No

3.- ¿Con qué frecuencia utiliza los primeros planos y los detalles para reforzar el centro de interés y los valores periodísticos de la imagen?

-----Casi siempre

-----Cada vez que la escena lo permita

-----Pocas veces

-----Casi nunca

-----Nunca

4.- ¿Cómo valora la preparación profesional en las aristas elementales del Periodismo para el ejercicio del fotorreporterismo

-----Óptima

-----Suficiente

-----Insuficiente

-----Nula

5.- ¿Con qué frecuencia se materializan acciones de superación dirigidas al equipo de fotorreporteros en aras de hacer un periodismo a la altura de las exigencias actuales?

-----Sistemáticamente

-----Algunas veces

-----Pocas veces

-----Son escasas